Б. Ф. Смирнов

Искусство сельских гармонистов

Б. Ф. СМИРНОВ

ИСКУССТВО СЕЛЬСКИХ ГАРМОНИСТОВ

Под общей редакцией
С. В. АКСЮКА

СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
Москва
1962

ОТ АВТОРА

Идея настоящей работы возникла в экспедиции по записи инструментальной музыки пастухов в селах Московской, Владимирской, Калужской, Тульской, Калининской, Ивановской, Вологодской и Смоленской областей (1952—57 гг.). Оказалось, что среди пастухов — небыловских рожечников, зубцовских и козельских жалейщиков — живет большой интерес к игре на гармонике; у них и были записаны первые гармошечные наигрыши с характерным инструментально-мелодическим развитием рожечного типа и изобилующие богатой мелизматикой.

В феврале, марте и июле 1957 года в экспедиции Института этнографии Академии наук СССР, работавшей в Весьегонском, Краснохолмском и Бежецком районах Калининской области, записаны наигрыши, составляющие основное содержание настоящего сборника.

Были изучены и частично вошли в сборник несколько наигрышей гармонистов, сообщенных ленинградскими фольклористами Н. Л. Котиковой, Ф. В. Соколовым, Ф. А. Рубцовым и Б. М. Добровольским, а также записи наигрышей гармонистов Верхневолжского края, хранящиеся в фонограммархиве АН СССР в Ленинграде. Кроме того автор ознакомился с диссертацией И. Г. Благодатова «История гармоники в России» (рукопись, 1950 г.).

Автор выражает признательность Л. В. Кулаковскому, А. С. Абрамскому и П. П. Лондонову, оказавшим ему помощь своими советами и замечаниями.

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении более ста лет гармоника является одним из любимых музыкальных инструментов русского народа.

Начало широкого распространения гармоники относится ко второй половине 60-х годов прошлого столетия. * Именно в эти годы, вслед за бывшей Тульской губернией, производство гармоник возникло также в губерниях Орловской и Вятской, а в начале 70-х годов и в других районах Средней России. К началу широкого производства гармоник в Петербурге, Москве и Туле полукустарные центры производства этих музыкальных инструментов существовали, помимо Вятской, Орловской, Ярославской, Смоленской и Тверской губерний, также в Нижегородской (Балажинский уезд), Новгородской (Кирилловский уезд) и Пермской (Красноуфимский уезд) губерниях. Стремительный рост производства гармоник, наступивший в 80—90-х годах, был связан с бурным промышленным развитием. Вместе с тем повышение спроса на гармоники обычно совпадало с наиболее урожайными годами: рост производства гармоник (особенно дешевых) был связан с покупательной способностью основной массы трудового крестьянства. **

---

* Появление дешевых гармоник Н. Привалов относит к концу 60-х и началу 70-х годов (см. «О гармонике». Сборник работ Комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоники. Труды Государственного Института Музыкальной Науки. М., изд. ГИМНа, 1928, стр. 11, 13). Показательно также, что широкое распространение частушек, тесно связанное с искусством гармонистов, относится именно к этому или несколько более позднему времени (см. Я. И. К. Народные песни северной части Покровского уезда. Из записок старожила-крестьянина. Газета «Старый владимирец» № 126, 1917 г.; Г. И. Успенский. Новые народные стишки. Собр. соч., т. III, изд. Маркса. 1907 г., стр. 673 и др.)

** В. И. Ленин в своей работе «Развитие капитализма в России» указал на этот процесс усиления и ослабления спроса на гармоники (см. В. И. Ленин. Собр. соч., т. 3, стр. 371, а также стр. 373, 377, 378).

Следует отметить ряд моментов, характерных для истории развития гармоники и гармошечного искусства в России.

Распространение гармоники Орловской губернии, так называемой «ливенки» — инструмента прогрессивной конструкции с неизменяющимся звуком при сжиме и разжиме — не ограничилось одной губернией: в конце 60-х годов крестьянин Троицкой волости Вятской губернии Иван Шишкин начал изготавливать гармонику «вятку», научившись этому искусству у орловских крестьян («О гармонике», Труды ГИМНа, Москва, 1928, стр. 47). Есть сведения о том, что конструкция «ливенки» и «вятки» предвосхитила прогрессивные конструкции гармоник Запада. *

«Ливенка», вытесняемая новыми гармониками, успела «передать» свои прогрессивные национальные особенности «вятке», а «вятка» — «хромке» и баяну. Подобно этому и строй сибирской гармоники усвоил звукоряды смоленской «немки» и «елецкой», соответствующие дорийскому ладу, а также «вятки», соответствующий миксолидийскому. Конструкция «басов» сибирской гармоники, как и гармоники «поповки», во многом определилась особенностями русской народной песни (в частности, она отвечала стремлению гармонистов включить в свое искусство русское народное многоголосие). В свою очередь, конструкция басовой клавиатуры сибирской гармоники, «поповки», а также и «хромки» способствовала изобретению как обычного баяна, так и, позднее, баяна с так называемыми «выборными басами» — инструмента, еще не получившего массового распространения.

Способ звукоизвлечения на «вятке» (один и тот же звук при сжиме и разжиме) в районах распространения «вятки» в некоторой мере препятствовал популярности «венской двухрядки» (различные звуки при сжиме и разжиме). Такое положение продолжалось, например, в северных районах Калининской области вплоть до недавнего времени (фактически до конца 30-х гг. нашего века), когда «вятка» стала быстро вытесняться усовершенствованной «хромкой» — инструментом, в общем, того же принципа звукоизвлечения. Широкое распространение «вятки» предшествовало быстрому освоению «хромки». Характерно, что освоение «хромки» подготовило и распространение баяна во многих районах Верхнего Поволжья, сыграв огромную роль в развитии гармошечного искусства. Таким образом, единый принцип звукоизвлечения на так называемых «диатонических» гармониках и гармониках усовершенствованного типа позволяет без особого труда сельским гармонистам перенимать приемы игры и наигрыши своих отцов.

Преемственность развития русских народных музыкальных инструментов благотворно отразилась на развитии национального стиля искусства гармонистов.

---

* Также и БСЭ свидетельствует, что изобретение безрезонаторных инструментов с «проскакивающими» язычками принадлежит петербургскому мастеру Киршнеку и относится к 1780 г. В России производство гармоник возникло в 1830-х годах (см. статью «Гармоника», т. 10, 2-е изд.).

Музыкальная практика, богатая песенно-инструментальными традициями, способствовала выдвижению и популярности во многих районах России различных типов диатонических гармоник в первое же десятилетие после начала их кустарного производства в Тульской области. Устанавливая исключительное богатство конструкций гармоник в России, «как нигде», Н. А. Новосельский * указывает на стремление народных умельцев приспособить звукоряды и технические качества инструментов к особенностям русской народной песни. Появление более совершенных музыкальных инструментов было связано отчасти и с проникновением в репертуар гармонистов городских песен, произведений русских и западных композиторов.

После Октябрьской социалистической революции рост благосостояния и культуры широких народных масс в нашей стране обусловил дальнейшее развитие народного музыкального искусства, в частности искусства сельских гармонистов. В наше время в каждом колхозе, на каждой улице имеются гармоники отечественного производства **. Непрерывно и повсеместно гармонисты создают свои «переборы» *** и наигрыши. Вместе с тем остаются еще неизученными многие вопросы самобытного гармошечного искусства, в частности, мы до сих пор не имеем ни одной опубликованной работы, специально посвященной искусству русских гармонистов.

В настоящей статье автор стремится частично восполнить этот пробел.

В сборнике, открываемом настоящей статьей, четыре раздела:

Сольные напевные наигрыши;

Сольные плясовые и танцевальные наигрыши;

Песенно-инструментальные ансамбли;

Инструментальные ансамбли.

Наигрыши, вошедшие в первый раздел, иногда в народе называют «под песню». Тем не менее, подобные наигрыши с самостоятельным инструментально-мелодическим развитием записы-

---

* Н. А. Новосельский. Книга о гармонике. М. — Л., изд. Наркомата местной промышленности РСФСР, 1936, стр. 31.

** Под словом «гармоника» мы имеем в виду ручную гармонь различных конструкций. В обследованных нами сельских районах самым распространенным инструментом является двухрядная диатоническая гармонь — «хромка».

*** Под понятием «переборы» имеются в виду:

а) инструментальные вариации гармонистов (понятие, встречающееся в обиходе);

б) сольно-инструментальный, мелодически весьма устойчивый прием варьирования.

Чаще всего каждая часть песенного наигрыша или «фигура» пляски имеют свой «перебор» или комплекс варьированных более или менее устойчивых мелодических оборотов.

В настоящей работе термин «перебор» употребляется именно в том смысле, как его трактуют сами гармонисты, т. е. как органическая часть инструментального наигрыша (в отдельных случаях состоящего из одного перебора или его варианта).

вались чаще всего без пения — как произведения сольной народной инструментальной музыки.

В плясовых и танцевальных наигрышах на первый план выдвинута пластическая выразительность ритма. Стремительно-вихревые мелодические варьирования заостряют и динамизируют танцевальную ритмику. Часто встречаются приемы мелодического «заплетения» и «расплетения», своеобразные песенно-инструментальные распевы.

Четкой грани между напевными и танцевальными наигрышами не существует; скорее можно говорить о преобладании и взаимодействии в разных случаях песенного и танцевального начал.

В песенно-инструментальных ансамблях третьего раздела сборника главное — соотношение напевов и наигрышей, т. е. их дифференциация, связь и взаимодействие.

В инструментальных ансамблях четвертого раздела обращает на себя внимание полифоническая фактура инструментально-контрапунктического типа, заметно отличающаяся от фактуры песенно-хоровой.

Инструментально-мелодическая организация ансамблевого наигрыша устремлена на преодоление цезур песенного напева, определяемых ритмом стиха. Согласованность ансамблевых голосов, развитие мелодического варьирования и танцевальных ритмов не снижают, однако, значения напевных основ исполняемой пьесы: инструменталист-ансамблист во время импровизации обычно примысливает напев хорошо знакомой песни.

СОЛЬНЫЕ ПЕСЕННЫЕ НАИГРЫШИ

(наигрыши «под песню»)

Образами русской природы навеян колорит инструментальных народных наигрышей, их широта. «Натрубные» переборы-переливы сигнальных наигрышей рожечников, жалейщиков, варганщиков, дудочников, отработанные в многовековой повседневной практике, слились в песенных наигрышах с варьированием. Богатый опыт народных инструменталистов определил многое в живом музыкальном искусстве гармонистов.

Броские, яркие инструментально-мелодические приемы варьирования возникли и утвердились в напевных наигрышах «По деревне», «По улице», «Страданий»; в повседневной практике сельских гармонистов звонкие разливы гармоники предназначены прежде всего для широкой народной аудитории: голоса гармоники вызывают молодежь из изб на гулянье, пение и пляску *.

Исполняя распевные частушки, певцы нередко притопывают и приплясывают; песенный распев сочетается в данном случае с ритмически острым подхватом гармониста. Однако танцевальная ритмика получает подлинно широкое развитие лишь в скорых частушках и в плясовых наигрышах.

Выдающееся значение песенных наигрышей состоит еще и в том, что в наигрышах обобщены многие элементы народного искусства: мастера-гармонисты, разрабатывая традиционное русское многоголосие, привлекают все новые и новые приемы мелодического и ритмического развития, навеянные образами песенной поэзии и народных танцев.

Можно легко проследить ладотональную организацию сольных напевных наигрышей, связанную с песенным стихосложением; в танцевально-плясовых наигрышах, наоборот, выдвигается танце-

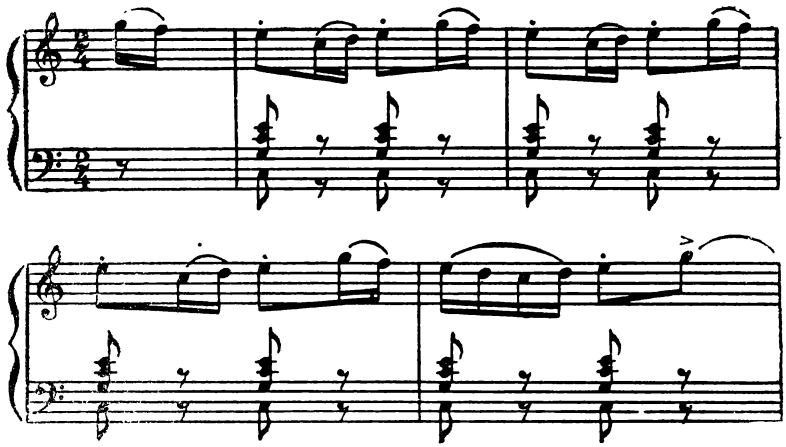
---

* В бесчисленном количестве частушек обращаются певцы к инструментальному зачину гармониста. Смотри, например, «Сколько раз я зарекалась» (№ 56).

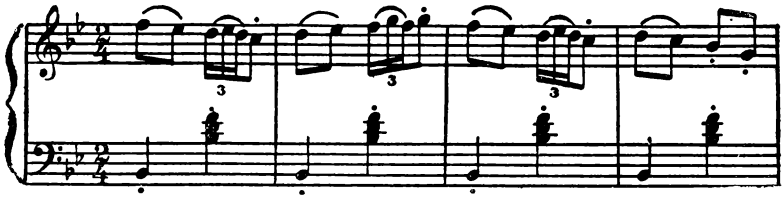
вальная ритмика, определяющая самостоятельность инструментально-мелодического развития, преодолевающая стихомелодический ритм.

Во многих распевных наигрышах гармонистов старшего и отчасти среднего поколения неоднократно приходилось слышать те же приемы орнаментального опевания мелодических устоев, которые характерны для произведений, исполняющихся на народных инструментах, издавна бытующих в русском народе.

«Гармоническое» мышление в подобных наигрышах скорее «тяготеет» к бурдонированию волынки. Особенно это показательно для инструментальных интермедий гармонистов-пастухов, умеющих играть на жалейке:



Гармонисты — потомственные пастухи, после гармонически подвижного аккомпанемента под распев старинной частушки, удерживают свой наигрыш на фоне лишь одного баса и трезвучия.



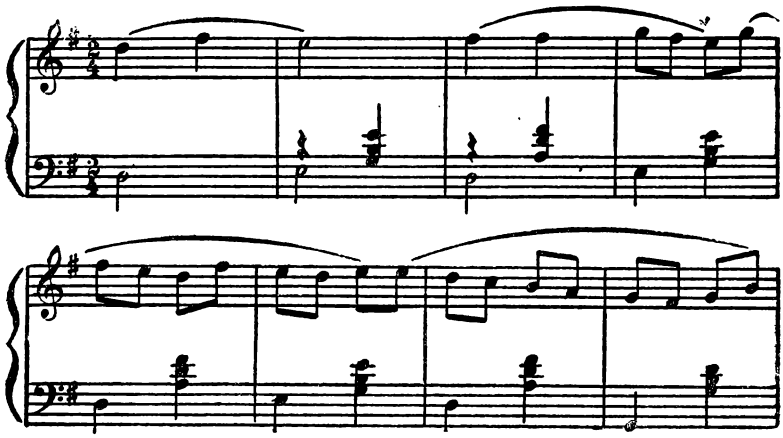
В наигрыше, бытовавшем в 20-х годах, при уверенном органном пункте баса, аккорды как бы нащупываются; тактовая периодизация устанавливается на основе ритмики пасторальной мелодии, при этом и бас-аккордовое движение как бы нехотя оживляется («По деревне». № 5).

Старинные наигрыши на однорядных гармониках свидетельствуют о прихотливом использовании простейших аккордов. В песенном наигрыше «По деревне» (№ 4) представляют интерес раз-

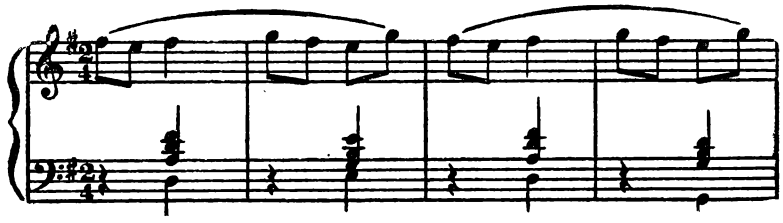
личные приемы самобытного гармошечного аккомпанемента, разнообразный ритмический рисунок, характерные выразительные штрихи, паузы и «педальные» аккорды левой руки *.

В наигрыше «Я на горку шла» (№ 32) совместное звучание двухголосия правой руки и аккордового трехголосия левой придают песенно-инструментальной полифонии характерный народно-гармошечный самобытный колорит.

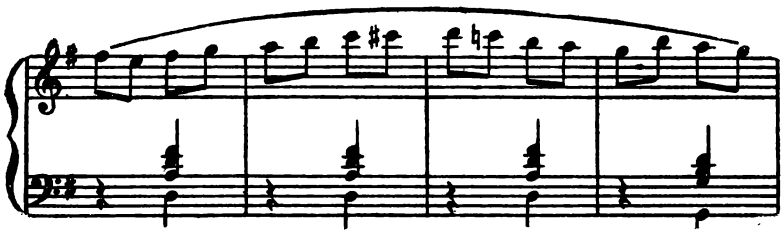
В наигрышах северных районов Калининской области «остинатные» комплексы бас-аккордовой последовательности живут и развиваются в органическом взаимодействии с мелодикой. В наигрыше краснохолмского гармониста И. Забелина гармоническая последовательность начального четырехтакта (V, VI, V, I) то и дело трансформируется; в одном случае, следуя развитию мелодии, она превращается в восьмитактовое построение, в котором сохраняется начальная гармоническая последовательность:



В другом восьмитакте начальная последовательность сочетается с вариантом:



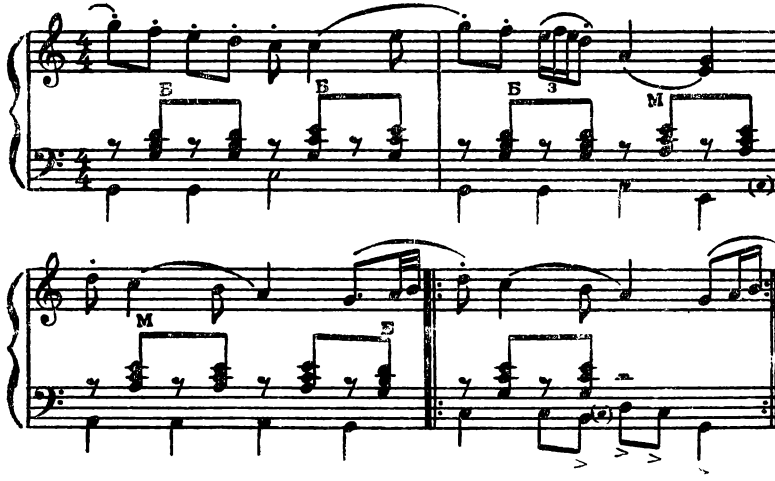
* П. В. Костин — сторожил Весьегонского р-на и коллекционер гармоник — продемонстрировал наигрыши, представляющиеся нам интересными как произведения искусства и как достоверный материал для изучения инструментального стиля гармонистов края. Некоторые приемы мелодического варьирования этого направления близки по своему характеру к известным мелодическим оборотам Среднего Поволжья (№ 4).



В песенных наигрышах, записанных от гармонистов, владеющих инструментами различных конструкций — от однорядки до баяна, всегда выявляется ладовая природа русских песен.

Как известно, клубные баянисты, мало знающие местные мелодические стили и в то же время весьма активно работающие на сельских танцплощадках, в своих гармонизациях и обработках нередко оказываются «в плену» привычной для них последовательности готовых баянных септаккордов.

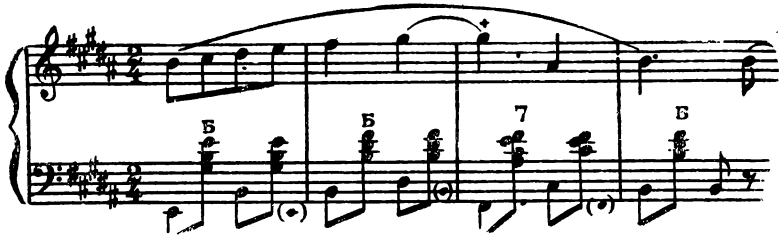
Но возможно и другое. Баянист Иванов из Лесного р-на Калининской области, хорошо знающий народную музыку своего края, избежал неоправданного использования септаккордов; в наигрыше «С песенками» (№ 11) более совершенной баянной техникой он полнее и свободнее выявил приемы народно-инструментальной имитационной полифонии и переменный лад всего произведения:



В наигрышах гармонистов, как и вообще в инструментальной музыке, приемы народного многоголосия разрабатываются подчас смелее и свободнее, чем в народном хоре. Так, приемы интонационно-попевочной имитации, почти отсутствующие в народном хоре, встречаются то и дело в сольных и ансамблевых песенных инструментальных наигрышах.

Творческая практика сельских гармонистов, как и гармонистов, овладевших баяном, характеризуется умелым использованием технических возможностей инструмента.

Развивая мелодические ладотональные основы русской песни (особенно сферу тонико-субдоминантовых ладовых тяготений), гармонисты раскрывают своеобразие и других связей, не свойственных музыке так называемой мажоро-минорной системы (например, последовательности доминанты—субдоминанты). Субдоминантово-тонический песенный тетрахорд «Страданий» (№ 7) в третьем кульминационном такте инструментального изложения осмысливается еще и субдоминантово-доминантовым сопряжением. Такое сочетание различных функций бас-аккорда и напева усиливается посредством временных акцентов, а также при повторении мелодии октавой выше.



Мелодическое обогащение наигрышей молодыми гармонистами проходит в общем народнопесенном русле. Овладение функциональными тяготениями мажора-минора сочетается с завоеванием мелодических устоев в процессе инструментального варьирования напева.

В наигрышах на двухрядных хроматических гармониках (инструментах без готовых септаккордов) введение «мелодических септим» на доминантовых аккордах функционально и логически обычно весьма оправданно. В коротком наигрыше «По деревне» (№ 5), например, в кульминации первого предложения отклонение в строй субдоминанты происходит посредством мелодической модуляции и фиксации септимы доминантаккорда новой тональности. Возвращение в тональность тоники также происходит посредством мелодической модуляции, т. е. через мелодическую фиксацию септимы доминантаккорда на аналогичной кульминации второго предложения. *

---

* На двухрядной гармонике имеются два септаккорда, соответствующие второй доминанте мажора и минора (от основной тональности гармоники). Но как раз в этой функции употребление этих септаккордов мне почти не встречалось.

По сравнению с часто наблюдаемым большей частью «автоматическим» использованием доминантсептаккордов клубными баянистами, «мелодические» септаккорды сельских гармонистов представляются явлением органическим и, как правило, художественно оправданным.

Вырастающие из «переборов» приемы вариационного развития напевных и плясовых наигрышей индивидуально различны. *

Однако как бы ни были неожиданно самобытны переборы солистов-гармонистов — мелодически изобретательны и фактурно разнообразны, — они всегда подчинены мелодической выразительности и согласовываются с напевом.

Наиболее ответственное «испытание» бас-аккордовой системы диатонических и хроматических гармоник происходит в процессе мелодического развития, особенно в так называемых «разливах»— кульминациях наигрышей. Именно в кульминационном, резюмирующем мелодическом построении, логически вытекающем из ладотональной организации всего наигрыша, применение сельскими гармонистами бас-аккордовой системы обычно по-своему дорисовывает самый замысел распева-разлива.

Умение народных умельцев (резчиков, вышивальщиц) обернуть недостатки фактуры материала (дерева, ткани, и т. д.) в его достоинства наблюдается также и в искусстве сельских гармонистов. Мы усматриваем это, в первую очередь, —

в самобытной трактовке звуков бас-аккордового комплекса левой клавиатуры диатонических гармоник;

в применении аккордов с басом и без баса;

в смене аккордов с применением пауз и беспрерывном звучании аккордов;

в остинатном звучании баса — его мелодическом осмысливании.

Из анализа наигрышей гармонистов-мастеров видно, что эти наигрыши повседневно обогащаются опытом песенно-инструментального ансамблевого искусства: формы напевного и инструментально-мелодического начала взаимодействуют с устойчивыми и варьируемыми фигурами бас-аккордового комплекса.

Как говорилось выше, местная песенная традиция накладывает своеобразный отпечаток на наигрыши сельских гармонистов. Было бы неправильно объяснить ладовый и гармонический строй народных наигрышей особенностями конструкции инструмента; скорее в самих конструкциях местных гармоник находят свое выражение определенные приемы игры, обусловленные теми или иными особенностями песенно-мелодических стилей, традициями местного и общерусского инструментализма. **

---

* Мы неоднократно убеждались в том, что отчетливые различия можно обнаружить даже у гармонистов-братьев, живущих в одной избе.

** В связи с этим представляется неудовлетворительным термин «гармоническая формула», примененный Ю. Энгелем к искусству гармонистов вообще: этим как бы игнорируется творческое осмысливание народными музыкантами комплекса готовых аккордов левой клавиатуры гармоники. Термин, выдвинутый Ю. Энгелем в статье «Гармоника» («Энциклопедический словарь» Граната), широко применяет и Е. В. Гиппиус, утверждающий («Интонационные элементы русской частушки», «Советский фольклор», № 4—5, 1936), что напевы частушек образуются как контурное опевание верхних звуков гармонической формулы аккомпанемента гармоники.

Выводы

В песенных наигрышах мастеров-гармонистов мы, как правило, не встречаем простого дублирования напева песни или частушки — такой вид «наигрыша» нетипичен и для рядовых сельских гармонистов. В то же время и «свои переборы» не являются произвольной импровизацией; в сольных наигрышах гармонисты часто применяют мелодическое варьирование и инструментальные перехваты-интерлюдии, намеченные в ансамбле с певцом.

В свою очередь, гармонисты смело привносят в ансамбль с певцами оригинальные, самобытные переборы, по-своему отработанные в процессе сольной практики.

В сольной традиции песенных наигрышей прежде всего отражен повседневный опыт песенно-инструментального ансамбля гармониста и певца; арсенал интонационно-мелодических, ритмических и гармонических средств песенных наигрышей, «дорисовывающих» напев песни, постепенно обогащается в повседневной практике гармониста.

Современные молодые сельские гармонисты владеют мастерством самого разнообразного инструментального воплощения песенно-поэтических и народно-танцевальных образов. Зная напев популярной песни или частушки, они не только ведут варьированную втору песенно-инструментального ансамбля, но и «примысливают» напев песни во время создания и исполнения сольного наигрыша. Сквозное мелодическое варьирование превращает сольный песенный наигрыш, куплетно-строфическую форму в единое самобытное по стилю инструментальное произведение, хотя и связанное с сюжетом и образами куплетной песни.

Выразительность переборов в сольных песенных наигрышах, их самобытность связаны с местными и общерусскими песенными и хореографическими традициями.

В приемах мелодического развития, в выразительной смене штрихов наигрышей ощущается преемственность инструментально-мелодической орнаментации от пастушеских «разливов» и речитативно-распевных трубных «сигналов». «Распевность» и «речитативность», самые приемы инструментального варьирования гармонистов-мастеров придают инструментальным произведениям большую рельефность формы. Прихотливая смена «распевности» и «речитативности» всегда синтаксически осмыслена и художественнно оправдана.

Неистощимая мелодическая изобретательность, хорошее ощущение распевности, сквозное (круговое) мелодическое варьирование, творческое осмысливание бас-аккордового комплекса, умелое использование регистров и всех технических средств инструмента — все это типичные черты песенных наигрышей сельских гармонистов-солистов.

СОЛЬНЫЕ ПЛЯСОВЫЕ И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ НАИГРЫШИ

В работах советских музыковедов Б. Асафьева, В. Цуккермана и других неоднократно отмечалось богатство самобытных черт и многозначность образов русской народной инструментальной музыки *. Особенно ярко эти черты выявились в танцевальных и плясовых наигрышах: здесь — богатая ритмика, мелодическая изобретательность, инструментальная полифония, колористическое и регистровое разнообразие звучания.

В Калининской области весьма популярны кадрильные наигрыши — это фактически видоизмененные местные песенные комплексы «Водить чижа», «Круга» и частушки с припляской.

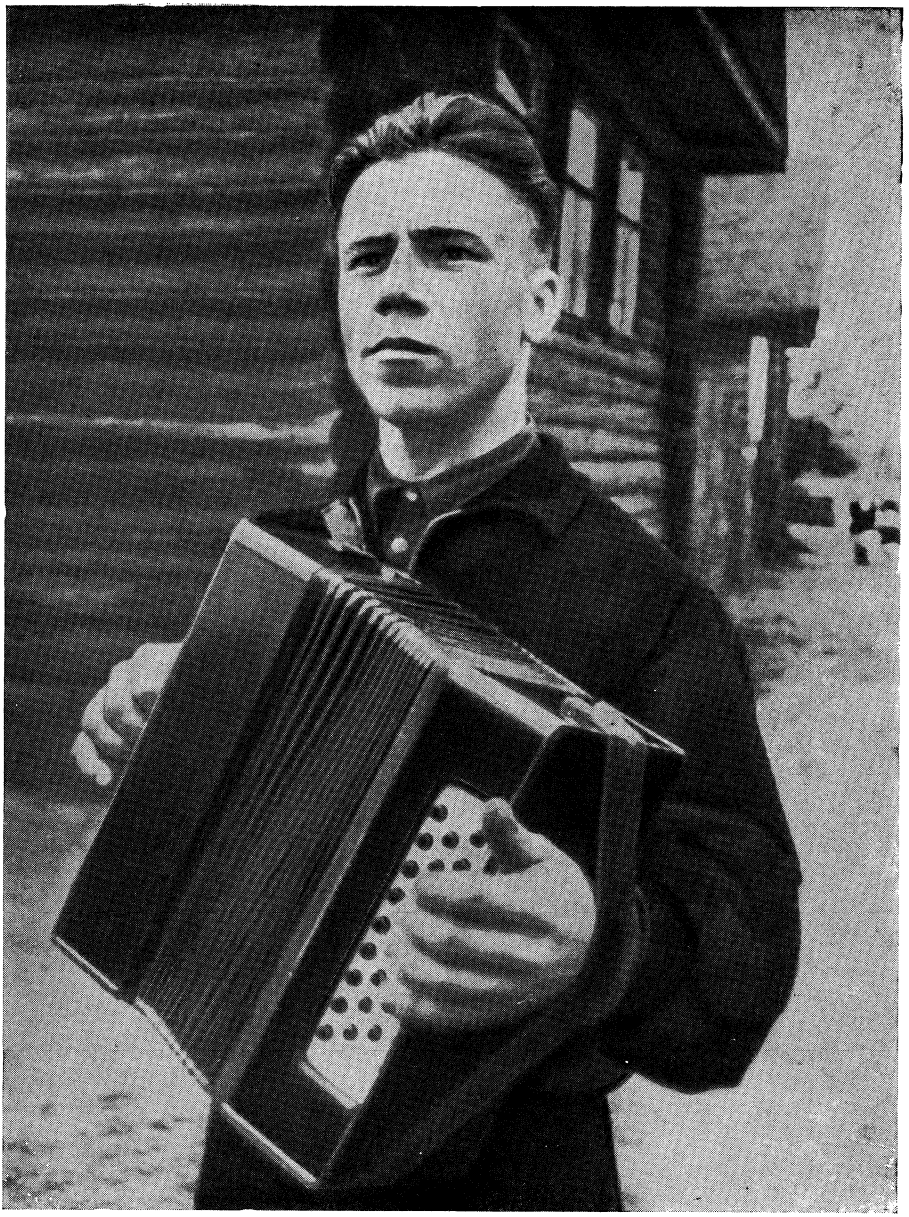
Во многих районах и даже в репертуаре отдельных певцов и гармонистов отражена определенная традиция местного песенно-инструментального мелодического стиля. Здесь можно наблюдать более или менее устойчивые комплексы кадрильных песен и наигрышей.

Так, например, в деревне Маркино Весьегонского района Калининской области местная запевала Л. С. Собакина назвала шесть фигур местной кадрили или «чижика», исполнявшихся еще в те времена, когда лишь была балалайка, но не было гармоники: «Широкая улица моя», «Из колодца воду черпала», «По бульвару

---

* «В одних этих наигрышах столько непосредственного народного юмора, смеха, лукавой издевки, острой наблюдательности, что из этого содержания составляется в его музыкальном отражении целый громадный короб ритмических (особенно ритмических!) мелизматических колористических и гармонических «новостей», свидетельствующих о неистощимой изобретательности народной музыкальной творческой практики» (Б. В. Асафьев. Цит. из журнала «Советская музыка» № 2, 1949, стр. 62).

Старожил Весьегонского района Калининской области гармонист П. Костин — коллекционер гармоник



М. Образцов

Фото Б. Смирнова

я колечко прокачу», «По дорожке пыль столбом», «От Шестихина лес», «Тонкую рябинушку клонит и ломает» *.

Другой пример инструментального комплекса наигрышей кадрили — песенно-инструментальная «Ярославская кадриль» гармониста А. Бойцова, записанная на магнитофон в Краснохолмском районе Калининской области: «В одной деревне Оля-красавица жила», «Уж вы сени, мои сени», «Как у наших у ворот», «Против солнца на горе стояла рябина», «Мне навстречу кавалер, он идет играть кадриль», «Девки сеяли пшеницу, уродился виноград».

Наряду с устойчивостью местных комплексов песен имеется известная темповая общность как начала, так и завершения кадрили. Так, например, во многих районах Калининской области в качестве первой фигуры распространена песня «По улице мостовой» или «Шла девица за водой», в заключении же — «Русского» или «Барыня». В районах Смоленской области в фигуры кадрили вводится «Камаринская», «Краковяк» и в заключение комплекса фигур — полька **.

К концу относительно устойчивых циклов кадрильных песен и наигрышей происходит все большая концентрация танцевальных ритмов, сходная с ритмической природой русской пляски.

Чрезвычайно интересна последовательность шести фигур Бежецкой кадрили, записанной от гармониста А. Катышева. Исполненные на баяне, они предстают в форме своеобразного рондо. Вторая, четвертая и шестая фигуры, названные «проходными» и представляющие собой смелую инструментальную переработку песни «Я на горку шла» (№ 50), органически связаны с тремя другими популярными напевами Бежецкого района — «Шла девица за водою», «Барыня», «Соломушка».

Как уже отмечалось, кадрильные песни вошли в основной фонд гармошечных наигрышей. В кадрильных поэтических текстах, так же как в частушках, «дружок-гармонист с тальянкой» нередко выводится центральной фигурой наших народных увеселений:

Я на горочке земляночку брала,
Дружка милого с тальяночкой ждала.

Как правило, устойчивые комплексы кадрильных песен, варьируемые по инициативе отдельных гармонистов ***, имеют свои ме-

---

* Традиция танцевать кадриль под народные песни известна уже в течение полувека (см. В. И. Степанов. Современные народные собрания, игры, танцы и песни (частушки и др.) в деревне. «Этнографическое обозрение», № 1—2, 1907, стр 186). Песни, записанные в разных районах Калининской области В. И. Степановым в 1907 г. (без нотации) и экспедицией Института этнографии Академии наук СССР в 1957 г., обнаруживают устойчивость как местных комплексов кадрильных песен, так и отдельных образцов («Ты земелька-чернозем», «Ты береза, ты моя береза» и др.).

** Новая фигура-наигрыш первоначально вводится гармонистами в качестве «запасной», т. е. кроме шести общепринятых седьмая фигура-наигрыш «на любителей».

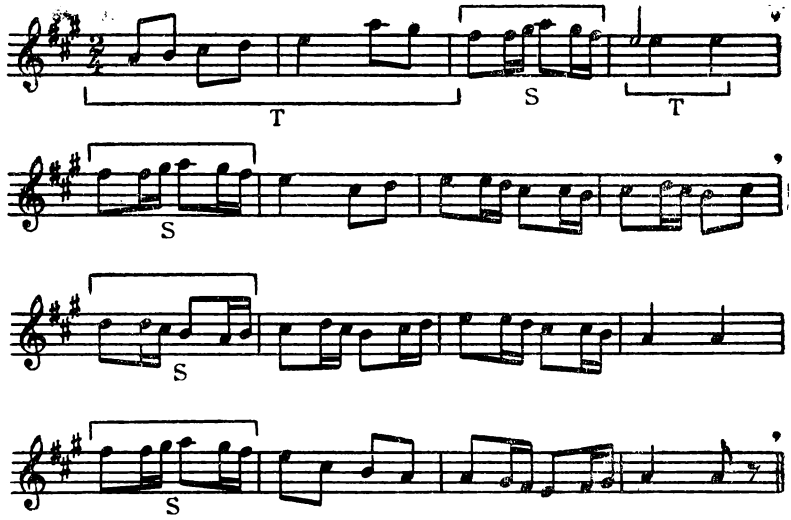
*** См. кадрили «Костромская», «Ярославская», №№ 41—45.

стные названия: «Тверская», «Чиж-Кашинская», «Брусовская», «Хороводная», «Кесовогорская», «Краснохолмская», «Колун» («Новоторжская»), «Козуля», «Ленок» и др.*

Чаще всего гармонист помещает с в о й, местный наигрыш в начале комплекса кадрильных фигур; иногда мелодическая основа вступления получает свою разработку и в последующих фигурах-наигрышах. В некоторых случаях гармонист играет все кадрильные песни «по-своему».

Мелодически выразительная попевка нередко разрабатывается на всем протяжении инструментального произведения.

Во второй фигуре Ярославской кадрили, в песне «Летели две птички», ритм кульминационной третьей четверти первого мелодического построения широко используется для дальнейшего развития всего наигрыша. В начале следующих предложений этот ритм в той же субдоминантовой функции остается неизменным:



По сравнению с музыкальной строфой песенного первоисточника мелодические расширения в инструментальных наигрышах часто осуществляются за счет повторения отдельных фигур последних тактов. Так, например, расширенный период первой фигуры «Бежецкой кадрили» (№ 49) образовался из трехкратного

* По рассказам старожилов глухих деревень и сел Весьегонского района, на у л и ц а х хороводы не водили. До появления гармоники пели «Круга» — комплекс игровых песен: девушки водили круговой хровод, парни притоптывали; в круг вводились песни с пляской, частушки с припевками и плясовые песни с движениями двух пар. В наше время в селе Большое Овсяниково частушки с пляской «Товарочка» называют «Деревенский кружок».

повторения двутактовой мелодической фигуры напева. Второй период (второе колено) оказался расширенным за счет введения двутактового «перехода». *

Резюмирующие мелодические и ритмические фигуры в конце первого периода получают своеобразное отражение и развитие в начале последующего периода. Вводные такты таким образом имеют значение цезур (сигнал для перемены движений танцоров) и в то же время мелодических и ритмических модуляций между частями музыкальных построений.

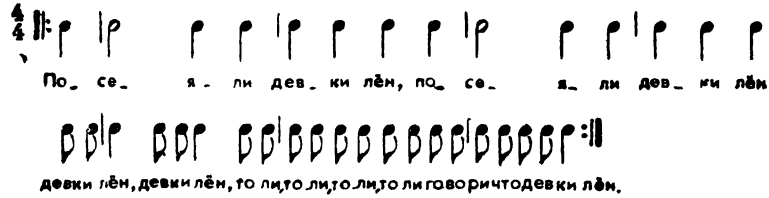
Кроме упомянутых вводных тактов, внутри фигур кадрили встречаются самостоятельные инструментальные пьесы, называемые гармонистами «проходными» или «переходными» (см. № 50). В них разрабатываются песенные элементы смежных напевных наигрышей. Образующийся контраст отнюдь не нарушает общий стиль местных кадрилей.

В северных районах Калининской области мелодическая и ритмическая природа плясовых наигрышей чувствуется уже в хороводно-беседных, плясовых, игровых песнях, интонационно близких местным колядкам, прибауткам, детским, масленичным и другим песням.

Диалогический контраст запевно-припевной, вопросо-ответной песенной структуры подчеркивается многим: ритмикой стихосложения, поэтическими параллелизмами, своеобразной инструментализацией — введением игрового слогообразования, ритмико-интонационной трансформацией напева, сопоставлением звучности разных регистров и тембров (солиста, хора).

В творчестве гармонистов отчетливо ощущается традиция инструментально-хоровой разработки беседно-игровых песен.

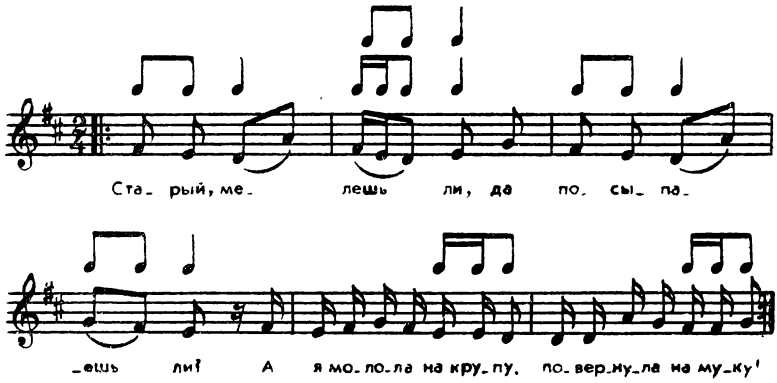
Структура девичьих хороводно-беседных и плясовых песен, включающих вопросы и ответы, характеризуется резко контрастными сопоставлениями — «динамизацией» ритма при помощи речитатива одной из фраз песенной строфы:



* Видимо заимствованный из практики фигурной кадрили термин «переход» вообще часто встречается в наигрышах под русскую пляску. Структура мелодических построений плясовых наигрышей, часто образующихся из 12 и 14 тактов, во многом определяется введением связующих «переходов», необходимых для перемены танцевальных фигур.

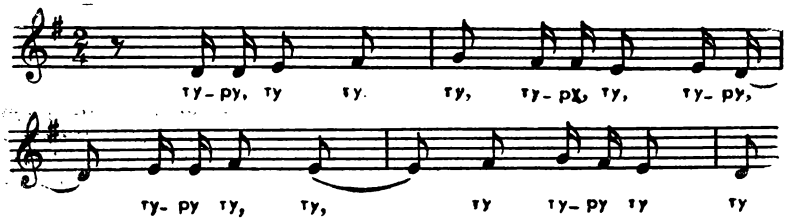
Отклонение фигуры «Бежецкой кадрили» во втором колене в другую тональность при исполнении на баяне не меняет принципа мелодической и ритмической разработки песенных напевов в наигрышах гармонистов. Это видно, например, из разработки песен «Летели две птички», «Ах, вы сени» и др. в «Ярославской» и «Костромской» кадрилях, частично опубликованных в нашем сборнике (№№ 41—45).

Ритмические «ускорения» характерны для русской пляски, в них содержатся элементы инструментализации. Так, в песне, отражающей трудовые процессы, сочетаются инструментализация первой части напева и резюмирующая укороченная вторая часть; для всей песни характерно противопоставление акцентов метра и тактового ритма:



В припевах хороводных, плясовых, гостьевых, шуточных и трудовых народных песен, как и в напеве, всегда присутствуют элементы тембрового звукотворчества и инструментализации. Припевы придают плясовым и хороводным песням большую законченность и осмысленность, несут в себе динамику ритмического «ускорения» пляски. Недаром народная пословица говорит: «Песня без припевки, что сани без оглоблей».

В ряде сел до сих пор хорошо помнят беседные наигрыши «под язык», исполнявшиеся в те времена, когда в этих краях еще не было гармоники. В подобных наигрышах приемы инструментализации разрабатываются певцами. Выразительность пластической ритмики наигрыша «По деревне», исполняемого «под язык» (записано от И. Кукушкина из деревни Мышкино Весьегонского района Калининской области), весьма сближает творчество певцов с подобными же наигрышами гармонистов:



Мелодическая общность наигрыша «под язык» и гармошечного наигрыша «По деревне» обнаруживается и в импровизации песенно-инструментального ансамбля Н. Рябовой и М. Образцова, жителей того же района (№ 64).

В музыковедческой литературе имеются указания об использовании хороводных и плясовых песен во время трудовых процессов *. Представляются примечательными хоровые припевки:

Две метелки, две лопатки,
Два цепа, цепа, цепа.

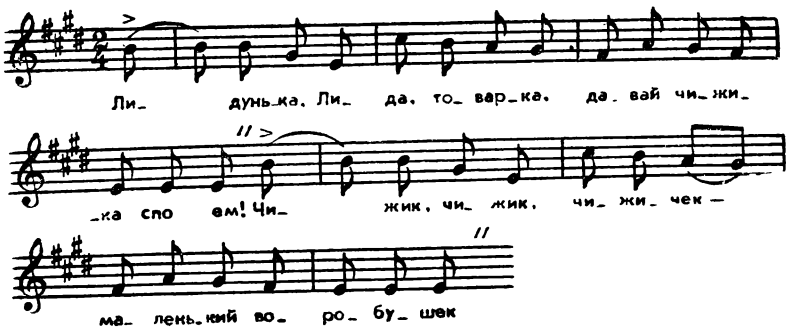
Женский хор исполнял их на мотив «Русского».

По сведениям краеведа А. Виноградова, в соседнем Весьегонском районе в 20-х годах были весьма популярны подобные плясовые наигрыши, называвшиеся «набирушки». Они представляли собой короткие «игровые» фразы, например: «Мама, пили ли телята?», «Ванька не был, Ванька был», «Две метелки, два цепа» и т. д. Подчеркивая значение словесной инструментовки, А. Виноградов говорит: «к ритму всегда подбирают слова». **

Гибкая ритмическая основа русской плясовой песни нашла свое отражение, в частности, в ритмике «Камаринской», которую можно записать на 2/4 и на 3/4. *** В ритме «Камаринской» записаны в селах Неганово и Малыгино (того же района) круговая-беседная, а также местная кадрильная песня.

Для инструментальных зачинов гармонистов, в которых ритмика как бы еще только устанавливается, характерно сочетание мелодических предъемов (правая рука) с последующим вступлением аккордов (левая рука).

Вряд ли можно отнести прием сочетания мелодического предъема с акцентами тактовой ритмики только лишь к области собственно-инструментальной музыки. В беседно-хороводных песнях, во вступительных запевках песенного комплекса «Чижа водить» (в свою очередь примыкающего к комплексу кадрильных песен) каждая строфа и полустрофа начинается с предъема, сразу сообщающего напеву характерную пластичность:



* Е. В. Гиппиус. М. Балакирев — собиратель русских народных песен. Очерк первый. «Советская музыка», № 4, 1953, стр. 71.

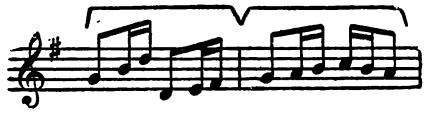
** А. Виноградов. Частушка — эхо (Главнейшие мотивы местных частушек). Весьегонск. 1924, стр. 26.

*** По-видимому, несовпадение ритма шествия участников хоровода с тактовым ритмом исполняемой ими хороводной песни относится к «игровой» традиции.

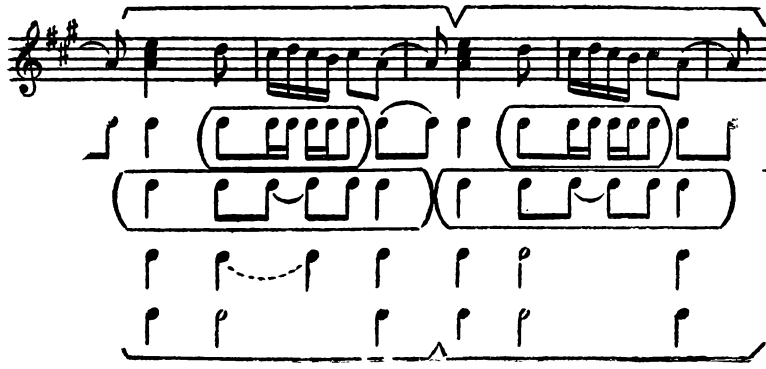
Мелодические предъемы, так же как и синкопы, всегда связаны с проявлением пластичности плясового ритма (№ 18).

Сопоставление акцентов слабого и сильного времени типично для движений удалой русской пляски. Оно подчеркивается аккомпанементом гармониста, выкриками и ударами в ладоши участников пляски и зрителей. *

В инструментально-мелодической разработке плясовых песен солистами-гармонистами противопоставление акцентов слабого и сильного времени часто обнаруживается уже в мелодическом зерне:

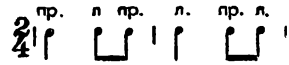


Обычно для первой половины мелодического построения плясовых наигрышей характерно ритмическое «раскачивание» и гармоническое «обыгрывание» лишь одного устоя; во второй же половине — ритмическое заострение, которое сочетается с мелодическом взлетом. Активность мелодической интонации в сочетании со звучанием остинатных гармонических последовательностей в аккомпанементе составляет важнейшую сторону ритмомелодической организации плясовых наигрышей:



---

* Смена качественных акцентов,



позволяющая танцующим сменять на сильной доле ритмической фигуры то левую, то правую ногу, нашла свое отражение в основах гармошечного искусства; характерная для большинства наигрышей гармонистов XIX в. последовательная смена аккордов, образующаяся в этом ритме от сжима и разжима, была использована как известный прием «стилизации» русскими композиторами. В частности, мы встречаемся с этим приемом в инструментальной музыке П. И. Чайковского.

Сам характер стремительной русской пляски сообщает наигрышам ускорение темпа к концу. Условно — первая половина плясовых наигрышей, для которой характерно повторное возвращение к одному и тому же развернутому предложению, в процессе инструментально-мелодического варьирования обычно охватывает разные регистры инструмента и выявляет разные стороны ладотональной организации; одновременно происходит интонационно-мелодическое и ритмическое сопоставление разных переборов. Вторая половина, по мере своего устремления к концу, насыщается резюмирующими предложениями и фразами до тех пор, пока все развитие не выдвинет на первый план короткую мелодически яркую фразу и весь наигрыш не завершится остинатной мелодической, ритмической и гармонической фигурой.

В этих приемах развития напрасно было бы искать твердых правил: в каждом танце своя инструментальная форма, у каждого солиста-гармониста своя манера и свои приемы. Однако общая тенденция развития плясовой музыки именно такова*.

Нередко во второй резюмирующей половине в конце предложения мелодические устои напева фиксируются многократным повторением мелодического рисунка.

В наигрыше краснохолмского гармониста В. Круглова основные интонационно-мелодические обороты и мелодические устои выявляются в повторяющихся тактах первого предложения и еще более резюмируются в повторяющихся тактах второго предложения. Это концентрирует и обобщает мелодическое развитие всего 16-тактового периода (№ 27).

Описанные выше приемы мелодического развития весьма часто встречаются, например, в хороводных песнях, поэтому можно утверждать, что приемы инструментально-мелодического развития наигрышей носят черты преемственности песенно-инструментального стиля, издавна распространенного в русском народном искусстве.

Часто яркая, резюмирующая мелодическая фигура гармониста-мастера служит для многих гармонистов исходным тематическим началом нового произведения. **

В этой преемственности мелодического развития ярко проявляются самобытные черты народной инструментальной музыки — черты творчества современных сельских гармонистов. Мелодически и метроритмически замысловатые «переборы» и «разливы» являются творческим обобщением сольного и коллективного народного инструментализма, в котором различные музыкальные элементы взаимосвязаны и во многом

---

* О приемах мелодического варьирования в сочетании с остинатно-мелодическим движением см. раздел «Инструментальные ансамбли».

** В практике «подражаний» почти нельзя встретить полного воспроизведения какого- либо наигрыша другим гармонистом; мелодически яркий музыкальный образ обычно заново осмысливается, интонируется, варьируется.

взаимообусловлены; общий круговой характер мелодического развития наигрыша, фактура и ритм связаны с песенно-плясовым строением напева, со сквозным развитием песенно-поэтического сюжета, с разработкой пластической ритмики и с характером народных хореографических движений.

Наигрыш М. Образцова «Русский перепляс» (№ 29) свидетельствует, что скрытая полиритмия приводит к раскачиванию тактового ритма. Сдвиги тактового ритма чаще всего происходят в определенных частях тонально-ладового построения наигрыша, а именно в кульминациях и глубоких музыкально-строфовых цезурах, тоже называемых гармонистами «переходами». Эти «переходы», как правило, утверждают новые мелодические устои, «завоеванные» логикой развития всего наигрыша. Они означают переход от одной хореографической фигуры, соответствующей одному из переборов наигрыша, к другой фигуре и другому «перебору». Такие переходы, учащаясь к концу наигрыша, нередко ускоряют пляску; одновременно происходит ускорение темпа и формирование остинатного движения.

«Преодоление» глубоких структурных цезур в пении, танце и инструментальном наигрыше, в свою очередь, вытекает из ритма кругового, сквозного развития куплетов, переборов и танцевально-хореографических фигур.

Именно из такой свободы и самобытности народного ансамбля песни и пляски возникают инструментально-мелодические подхваты и перехваты. * В частности, в этом источник и общий смысл доминантной незавершенности мелодических каденсовых устоев напевов и наигрышей. Этому принципу подчинены и основные особенности ладотональной организации инструментальных наигрышей: структурно-мелодические расширения с тенденцией к разливу-распеву, кульминации; сужения, «ускорения» с тенденцией к остинатности мелодических фигур в конце. Разумеется, сюда же могут быть отнесены и приемы завоевания мелодических устоев, пластичность ритма в его развитии и многие другие черты.

Ритмо-мелодическое развитие наигрышей так называемых «бальных» танцев заметно отличается от наигрышей плясок. В мелодику русских народных танцев внесено много традиционных приемов песенно-плясового инструментального варьирования, однако в «бальных» танцах эти приемы обычно не доходят до мелодических и ритмических модуляций, до преодоления квадратности, предуказанной популярной танцевальной мелодией и формой танца. В отличие от русской пляски, в польках, краковяках и вальсах наблюдаются устойчивые однострофные и многострофные мело-

---

* Б. В. Асафьев назвал сдвиги тактового ритма, подхваты и перехваты в инструментальной музыке «стилем неожиданностей». Эти «неожиданности» не укладываются в нормы так называемой художественной музыкальной литературы. Но в вечно живом исполнительском искусстве такие «неожиданности» являются нормой. О «лукавых цезурах» см. Б. В. Асафьев. О русской песенности. «Советская музыка», № 3, 1942.

дические построения. При повторении в этих танцах возникают лишь варианты основной темы*.

Выводы

Богатая мелодическая и ритмическая разработка плясовых инструментальных наигрышей, тесно связанная с бытующими популярными беседными и хоровыми песнями, отражает их музыкальный и поэтический образный строй. Так, например, в северных районах Калининской области в основе наигрышей гармонистов оказываются напевы распространенных здесь игровых и кадрильных циклов — «Круга», «Чижа водить». Эти напевы были уже достаточно преобразованы в рожечных, гусельных и скрипичных наигрышах **. Обоим комплексам свойственно сочетание местных шуточных и хороводных песен с общерусскими.

Форма кадрильных наигрышей является промежуточной между песней и танцем, с одной стороны, и между танцем и пляской — с другой.

В инструментально-мелодическую разработку кадрильных наигрышей постоянно привносится опыт народных музыкантов-инструменталистов, накопленный веками.

Выразительности плясовых и танцевальных наигрышей, как и формированию самобытных ритмических и мелодических фигурных переборов способствует сама техника извлечения интонационно устойчивого звука на гармонике, легкость интонационной динамической и временной акцентуации, широкое применение переклички регистров инструмента, смена штрихов и применение бас-аккордовых комплексов левой руки.

Инструментализм гармонистов, прочно связанный с образностью песенной поэзии, связан также и с выразительностью хореографических движений. Поэтому вся ладотональная организация плясовых наигрышей отражает в себе совокупность синтетического песенно-танцевального искусства, в частности последовательную и «неожиданную» смену строф и танцевальных фигур.

В сольных плясовых наигрышах гармонистов обычно сохраняются приемы формообразования, отработанные в ансамбле с певцами и танцорами, в то же время сольные плясовые наигрыши получают самостоятельную жизнь, чисто инструментальное качество.

Частое возвращение к отработанным сменяющимся переборам никогда не является у гармонистов-мастеров простым повто-

---

* Интересно, что, например, в наигрышах рожечников бытовые танцы предстают с преодоленной ритмической формой основной мелодии (Б. Ф. Смирнов. Искусство владимирских рожечников. М., «Советский композитор», 1959. Наигрыш Рязанова «Краковяк»).

** В ряде среднерусских областей (за исключением Владимирской и Ивановской, где распространены владимирские рожки) жалейку в селах также называют рожком.

рением: чаще всего, в зависимости от ансамблевой «ситуации», варьирование и накопление качества завершается преодолением квадратности мелодического построения. Здесь природа русского инструментально-мелодического мышления выявляется с большой силой.

Преодоление квадратности напева кадрильных песен осуществляется гармонистами приемами, типичными для наигрышей под русскую пляску. Такая трансформация напева утверждается под влиянием устойчивых движений народных парных и многопарных танцев, имеющих в разных районах свои особенности и традиции.

Соответствие ритмических и метрических акцентов и их противопоставление в разных структурных частях наигрыша имеют свою ярко отличную выразительность.

Соответствие наблюдается в инструментальных зачинах, в кульминациях, полукадансах, кадансах и кодах; несоответствие — в самом процессе мелодического развития.

В вариационном развитии напевов плясовых песен и частушек гармонисты сочетают динамические акценты мерного тактового ритма с ритмом внетактовой периодизации. Благодаря этим появляющимся элементам полиритмии накапливаемое напряжение достигает своеобразных ритмических кульминаций в форме сдвигов тактовой ритмики или в форме сдвигов в ритме отдельных периодов, предложений и фраз.

В процессе переходов от одного перебора к другому сдвиги тактовой ритмики и тактовой периодизации настолько естественно подготавливаются ритмо-мелодическим развитием наигрыша, его ритмической «модуляцией», что, слушая, мы не успеваем фиксировать, когда именно осуществлено преодоление цезуры между строфами-переборами.

ПЕСЕННО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

Искусство сельских гармонистов находится в теснейшем взаимодействии с одним из самых популярных и действенных песенных жанров — частушкой. Огромное количество местных частушек различных мелодических типов варьируется, дробится и обобщается при активном участии самих солистов-гармонистов. Каждые нарочитости наигрыша, речитативной песенной декламации, встречающиеся повседневно в практике песенно-инструментального ансамбля певца и гармониста, оказываются художественно «оправданными».

С частушкой-песней искусство гармонистов сближает сам характер развития русской народной инструментальной музыки. * Приемы традиционного песенно-инструментального варьирования, формы ансамблевого музицирования ярче всего выявляются сольной и ансамблевой разработкой общерусских песен местными певцами и музыкантами. Устремление местной инструментальной музыки к общенациональной можно проследить и в творчестве сельских гармонистов разных поколений.

Довольно продолжительное время фольклористы оставляли без внимания напевы частушек и наигрыши гармонистов «под частушки». В исследованиях и публикациях до сих пор недооценивается сквозное песенно-мелодическое развитие частушек под гармонь, первостепенное значение музыкального компонента.

В 20-х годах некоторые исследователи обратили внимание на необходимость всестороннего и пристального изучения частушек и припевок. Так, П. М. Соболев устанавливает органическую связь

---

* От гармонистов можно нередко услышать наигрыши их отцов и даже дедов. В предреволюционных частушках в сопровождении гармонии ярко выявляется местный мелодический стиль — в напевах частушек и наигрышах гармонистов. Об этом же процессе напоминают нам также и названия местных частушек: сбирушки, вертушки, набирушки, припевки, дрындушки, коротеньки, причуды, пригудки, скакуки, скоморошники, топтушки, трясогузки, прибаутки, прибаски и т. п.

частушки с музыкой, с балалайкой и «тальянкой»,* А. Труфанов (давая не совсем верную формулировку своим наблюдениям) утверждает, что «народ поэзию звуков ставит выше поэзии мысли».**

Бесконечное множество частушек, опубликованных за последние полвека, как и сведения, почерпнутые из художественной литературы, говорят о том, что в конце XIX и в начале XX века частушки еще исполнялись под балалайку или под гармонь (ливенку, вятку, бологовку, тальянку, саратовскую и т. д.), а позже главным образом под гармонь, баян и аккордеон.

Характерно, что мелодическое развитие и разработка плясовых частушек и плясок идет рядом с распространением в разных районах Калининской области кадрильной пляски под названием: «Тверская», «Брусовская», «Кесовогорская», «Хороводная», «Рыбинская», «Ярославская», «Костромская», «Чиж-Кашинская», «Колун», «Козуля», «Ленок», «Рыбинская матаня», «Сормача» и др.

* *
*

История народной инструментальной музыки знает и традиции «выговаривания» отдельных слов, мелодически обобщенных зовов и сигналов, контаминацию и варьирование различных напевов и наигрышей, кристаллизацию ритмически ярких мелодических оборотов в виде резюмирующих остинатных фигур, самобытную народную полифонию, сквозное мелодическое развитие и др. Весь арсенал этих средств и приемов широко используется сельскими мастерами-гармонистами.

Характерная черта творчества русских народных музыкантов — умение повернуть логику мелодического дыхания знакомого напева по-своему.

В игре гармонистов «под частушку» иногда слышится выразительное выговаривание рожечника, как это имеет место в известной песне «Не будите меня молоду».

Разновременность цезур народного хора, предуказанных ритмикой песенного стихосложения, и цезур сопровождающих его жалеечных и рожечных наигрышей приводит к беспрерывности звучания песенно-инструментального ансамбля.

Традиция «подхватов» и «перехватов» солиста и хора, распространенная в хоровом искусстве, заметна в народной ансамблевой музыке, в хореографических движениях, в хороводах и в русском переплясе; эта традиция характерна также и для песенно-инструментального дуэта певца и гармониста. В частых речитативных частушках «под гармонь» недостаточность песенного распева восполняется веселым разливом звонких голосов гармонии,

---

*П. М. Соболев. К вопросу о ритмико-метрической структуре частушек. «Художественный фольклор», № 2—3, 1927, стр. 134.

** А. Труфанов. Ритмика и метрика частушек при напевном строе. «Красный журнал для всех», № 7—8, 1923, стр. 81.

удалью подхватов, оживленным вступлением певца и самой беспрерывностью ансамблевого звучания.

Музыкально-образная обобщенность короткого речитативного напева частушек при всей непосредственности и свободе интонационно-мелодического варьирования находится в тесном взаимодействии с переборами гармониста. Самобытность мелодической линии певца и гармониста, самый процесс музыкально-строфического варьирования как бы обусловливает равноправие обоих компонентов песенно-инструментального ансамбля. Такие ансамбли исключительно разнообразны и чрезвычайно распространены в народе. К сожалению, они всё еще не записаны и не опубликованы.

В настоящей работе не ставится специальная задача исследования песенно-инструментальных частушечных ансамблей. Однако поскольку искусство гармонистов-солистов тесно связано с этой ансамблевой культурой, представляется необходимым привести примеры этого еще неописанного искусства.

Еще до появления ныне популярных частушек «под гармонь» народ с незапамятных времен накапливал опыт сопровождения пения игрой на различных музыкальных инструментах. К моменту появления в наших селах и городах гармошки, в середине XIX века, в быту уже были широко распространены различные формы музицирования. Во многих районах на протяжении столетия живет исключительная любовь к гармонике, что не помешало распространению старинных инструментов. В этом отношении представляет интерес записанный на родине Н. А. Львова наигрыш на гармонике, исполняемый с широко известной песней, в котором проявились: инструментальная полифония, колорит пастушеских наигрышей, своя «миксолидийская», «цепная» трактовка цезур мажорного лада, пластическая трактовка ритмики лапидарного песенно-танцевального напева. Ансамбль певца и гармониста — пастухов братьев Н. и М. Цветковых, записанный в селе Никольском Новоторжского района Калининской области, интересен сочетанием широко известного варианта песни «Светит месяц» с весьма самобытным инструментально-мелодическим наигрышем-противосложением (№ 61).

Развитие ладового строя многих популярных народных песен от пентахорда к переменному мажоро-минорному ладу идет через миксолидийский и дорийский лады. Во многих народных песнях и частушечных напевах до сих пор наблюдается тоническое звучание мелодических квинтовых устоев *.

---

* Очень существенно отметить, что мелодическое опевание тонических квинт наблюдается также в наигрышах на баянах, по конструкции отличающихся от инструментов с ограниченным количеством готовых аккордов (см. например, коду наигрыша № 11 «С песенками»).

Укажем также на то, что многие общерусские песни (плясовые, хороводные и частушки) начинаются с квинты мажорного лада и содержат в мелодической основе ниспадающий пентахорд. Перемещение акцентного движения мехов (сжим) с тоники гармоники немецкого строя на доминанту гармоники рус-

Как можно судить по названию частушек «Под барыню», записанных от певицы Н. Рябовой и гармониста М. Образцова, в основе наигрыша лежит, действительно, знакомый напев плясовой песни (№ 53). Мелодический устой напева частушек неизменно фиксируется в кульминации беспрерывно-варьированного четырехтактового наигрыша (№ 55, такты 14, 20, 26). После наиболее интенсивного фиксирования устоя в середине и в кульминации гармошечного наигрыша, певица звонко и уверенно вступает в очень высоком регистре, причем гармонист удерживает фиксированный устой на протяжении трех тактов. Только в одном случае — во вступлении певицы — творчески активный мастер вариаций М. Образцов удерживает ноту «подсказки» (педаль) на 2/4 и, лишь вторя напеву, удерживает в четырех тактах субдоминантовый аккорд, как бы уступая первый план солисту, не загружая наигрыш мелодическим движением, частой сменой аккордов (№ 55, такты 26—30). В последующих четырех тактах сопровождения гармонист перехватывает ниспадающее мелодическое движение напева еще более интенсивным мелодическим варьированием, преодолевающим первоначальное четырехтактовое построение наигрыша (№ 55, такты 31—34).

Инструментальное вступление ко второй полустрофе вырастает в большую восьмитактовую фразу единого дыхания. Свободный мелодический взлет, развивший ритмику пляса, сообщает наигрышу (в его кульминации) колорит миксолидийского лада (через субдоминантовый устой). Новое варьирование напева как бы «подсказывает» новый мелодический устой.

И снова гармонист мелодически «поддерживает» напев певицы теперь уже всего только в течение одного такта на субдоминате; он перекрещивает мелодическое противосложение с напевом частушки, противопоставляет мерности речитируемых восьмых стремительность шестнадцатых и акцентам тактового ритма акценты метра. Еще большее мелодическое и ритмическое оживление интерлюдии, как и раньше, заканчивается фиксацией мелодических устоев, «подготавливающих» вступление солистки в последующей строфе (№ 55, такты 35—42).

В искусстве сельских баянистов в наше время обнаруживается слияние разных мелодических стилей. Весьма развитое функционально-ладовое и гармоническое чувство «раскрепощает» их от схематических канонов или формул.

В хороводной «Ах ты, яблонька» традиционная мелодия народной песни по-разному «дорисовывается» аккомпанементом, причем всякий раз частая смена баса или аккорда подчеркивает выразительность напева песни (№ 53).

ского строя представляется явлением, закономерно подчеркивающим историческое развитие лада в русской народной музыке. Общие звукоряды пастушеских духовых инструментов и диатонических гармоник, соответствующие миксолидийскому ладу и реже дорийскому (отразившие ладовое строение популярных русских песен второй половины XIX века), могут быть отнесены к явлениям такого же порядка.

В другом случае, в очень популярных частушках «Сколько раз я зарекалась» (на протяжении нескольких десятилетий неоднократно записанных в разных областях и районах Средней России) во вступлении баяниста закреплена последовательность параллельных септаккордов, возникшая из гармонизации хорового припева частушек (№ 56).

Во вступительном наигрыше и интермедиях порой удерживается тактовая ритмика, возникающая в напеве песни-частушки.

В какой мере гармоническое сопровождение гибко следует за самым характером наигрыша или напева, хорошо видно на примерах старинных частушек, исполненных на гармошках под собственный аккомпанемент престарелыми пастухами, умельцами играть на жалейках И. Тихоновым и Н. Цветковым (№ 58). Вначале в пасторальном вступительном наигрыше гармониста слышны всего один аккорд и бас. Этот прием аккомпанемента напоминает бурдонирующие звуки волынки, лиры и скрипки. Как только певец вступает с напевом, приходит в движение весь бас-аккордовый комплекс.

Почти в каждом частушечном наигрыше можно обнаружить мелодический источник местной или общерусской песни. В одних случаях привлекается популярный плясовой напев, например, инструментальный вариант «Барыни» (№ 55), «Камаринской», «Сербияночки» (№ 52), в других терцовая, реже квинтовая втора напева, или же сами напевы песни оказываются связанными с подголосками наигрыша.

Отработанный наигрыш-перебор в процессе сквозного строфического развития песенно-инструментального дуэта исполняется весьма часто вначале и является вступлением, подготавливающим, настраивающим певца. Иногда тяготеющий к мелодической остинатности (особенно в плясовых частушках, № 52) наигрыш-перебор откристаллизовывается только в процессе межстрофового развития песенно-инструментального дуэта.

Инструментальный перебор-интерлюдия между полустрофами получает у мастеров-гармонистов все более яркое мелодическое развитие (частушки «Под барыню», № 53). Плясовые частушки с мелодической остинатностью короткого наигрыша и коротким напевом оживляются разновременным выступлением певца: в череповецких плясовых припевках (№ 54) это вступление периодически меняется.

Потребность ощутить мелодический простор в распевах и разливах слышится в словах популярных частушек:

Веселей играй, гармошка,
Разливайся голос мой.

или

Пой, гармошка, разливайся,
Славь колхозные дела.

Такими словами часто начинаются современные частушки. И мы убеждаемся, что в современных наигрышах гармонистов никогда не иссякнет глубоко национальная потребность народа в удалых инструментально-мелодических разливах-распевах.

Становятся понятными слова гармониста — «а мы играем в лад с душой», сказанные в ответ на замечание о его неутомимой вариационной фантазии, ярко проявляющейся в искусстве «переборов».

В первоначальных «остинатных» наигрышах, в противосложениях и интерлюдиях интонационно-мелодическая основа тоже получает свое развитие. Примером органической и самобытной связи наигрыша с напевом певца можно считать запись Н. Л. Котиковой (в Псковской области) частушек «Под драку» (№ 62).

В дуэте «Под драку» мелодически достаточно самостоятельны напев и наигрыш, но их выразительность вполне проявляется лишь в ансамблевом звучании. В последующем диалоге с певцом-солистом вступительный наигрыш, беспрерывно развиваясь, сменяется устойчивым девятичетвертным строением напева (три такта по 2/4 и один такт в 3/4). Мелодически яркая остинатная фигура наигрыша начинается на двух четвертях последнего устоя напева и подобно этому напеву состоит из 9/4, т. е. из 3 тактов по 2/4 и расширенного заключительного такта в 3/4.

Период, образуемый вступительным наигрышем и частушкой, сопровождающей этот наигрыш (7/4+9/4, вместе составляющие 16/4), остается устойчивым на всем протяжении песенно-инструментального дуэта. Асимметрия построения обусловливает в данном случае известную неожиданность вступления напева и приковывает внимание живостью и беспрерывностью звучания ансамбля.

В наиболее развитых песенно-инструментальных дуэтах сама природа ансамблевого взаимодействия голосов повышает выразительность дуэта — как в диалоге, так и в моментах совместного звучания.

Взаимодействие голосов в песенно-инструментальных ансамблях жизненно оправдано: свободная интонационно-мелодическая выразительность чутко отражает стремительно меняющиеся образы песенной поэзии и народной хореографии.

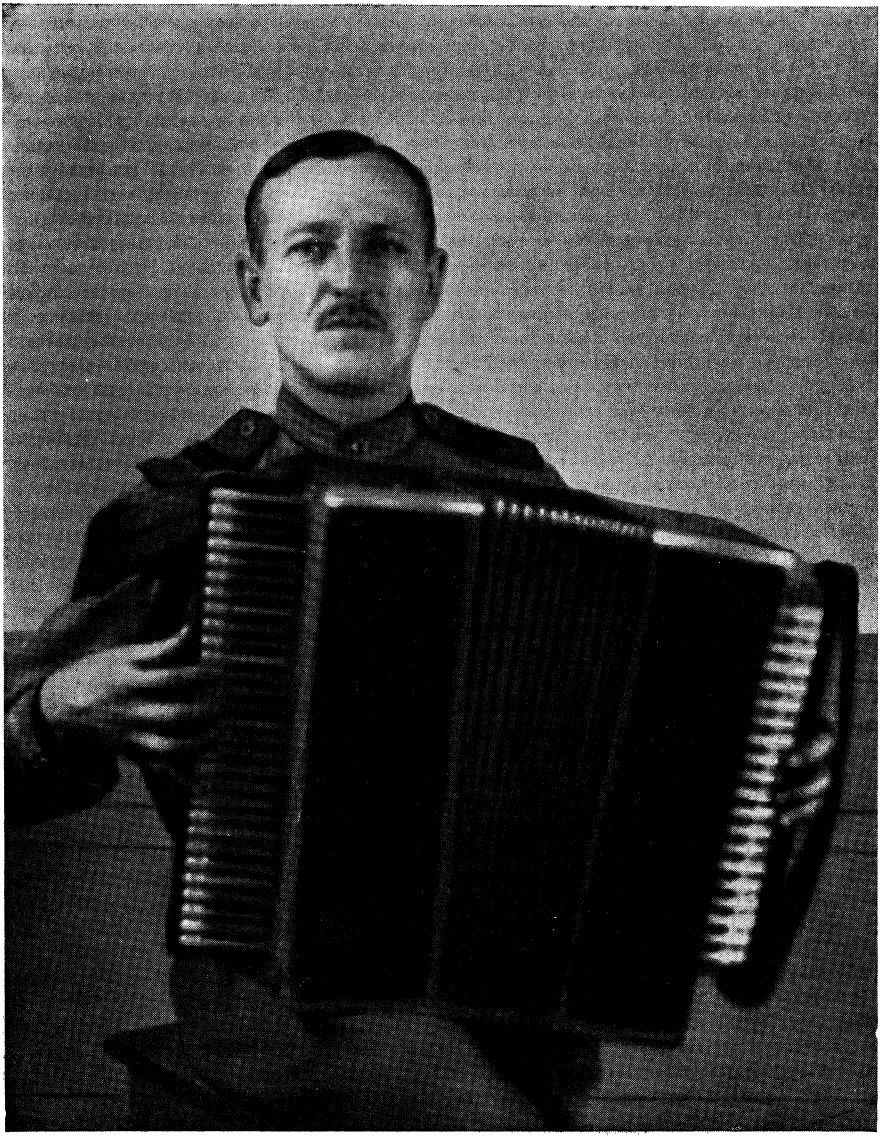
Выводы

В сельской музыкальной практике выявляются следующие характерные черты взаимосвязи напева и наигрыша песенно-инструментального дуэта:

1. Зависимая связь наигрыша с мелодической и ладотональной функцией самого напева ярче всего выявляется в первой строфе. Если мелодическое противосложение наигрыша гармониста в первой строфе (или полустрофе) начинает самостоятельно «жить» в конце или во второй половине, то в последующих строфах (полустрофах) оно формируется ближе к началу напева.

2. По мере последующего полустрофового или строфового песенно-поэтического развития интонационно-мелодический строй напева варьируется, инструментальное противосложение, образующее все более «равноправный» дуэт, становится все более зна-

Друзья-гармонисты



Г. Л. Фонталов во время Великой Отечественной войны со своей рояльной гармонией, изготовленной в 1935 году

чительным и мелодически более самостоятельным (№№ 54, 60, 61, 62 и др.).

3. Осознанность разновременных цезур песенно-инструментального дуэта и дуэта гармонистов — один из важных принципов ансамблевого согласования голосов. Их разновременные мелодические кульминации в силу логики «самостоятельного» мелодического развития усиливают ритмическую пластичность и народную песенно-инструментальную полифонию, принципиально отличную от подголосочной полифонии песенно-хорового типа.

4. Различные исполнительские приемы и стилистические особенности народного песенно-инструментального ансамбля не являются случайной «выдумкой» гармонистов: они отражают традиции русского народного музыкального искусства.

5. Песенно-хоровая традиция наигрышей «под язык» — приемы мелодической, ритмической и полифонической «инструментализации» напевов — обычно проявляются и в самих напевах плясовых песен, частушек, в слого- и словообразованиях многих шуточных, хороводных, хороводно-беседных песен. Во второй, резюмирующей половине наигрыша «под язык» эти элементы выдвигаются на первый план.

В основе припевов русских песен, отличающихся богатой пластикой, как и в четких мелодических рисунках и наигрышах народных скрипачей, рожечников и гармонистов, лежат те же музыкальные образы и их интонационно-мелодическое, ритмико-синтаксическое полифоническое развитие, что и в наигрышах «под язык».

В частушках «под язык» наблюдаются такие отношения между солистом-певцом и хором сопровождающих голосов, какие мы обнаруживаем в ансамбле певца и гармониста: вступление певца обычно подготавливается мелодическими устоями и мелодическими оборотами голосов хора; по мере развития «аккомпанирующие» голоса устремляются к остинатно-мелодическому рисунку и др.

Различие и в то же время слитность напевных и инструментальных компонентов в частушках «под язык» и под гармонь свидетельствуют о логической завершенности музыкально-строфовой организации песенно-инструментальных ансамблей, о кристаллизации традиционной популярной формы.

6. Варьирование песенно-музыкальных образов связано с сюжетной поэтическо-образной сущностью частушек и осуществляется благодаря устойчивости обобщенных музыкальных образов.

В конечном итоге мелодически и ритмически самобытные гармошечные «переборы», «перехваты» и «разливы» * солистов-

* Под термином «разлив» имеется в виду:

а) специальная настройка отдельных планок голосов гармоник (аккордеонов, баянов, любительских гармоник и т. п.), в результате которой образуются «биения», т. е. острый, несколько дребезжащий оттенок звука («настроить голоса в разлив» — говорят мастера);

б) «голосистая» звучность гармоники, «разливчатая гармонь» — распрост-

гармонистов — это своего рода обобщение и синтез всей сольной и ансамблевой практики народно-инструментальной музыки. В свою очередь, народные ансамбли обогащаются именно этим опытом солистов-инструменталистов: песенно-инструментальные ансамбли выразительны прежде всего многозначностью устойчивых образов и характеристической образностью беспрерывного варьирования.

раненные выражения в песенном тексте частушек, обычно о манере звукоизвлечения;

в) нижний, педализирующий голос двухголосия в сольной традиции гармонистов, чаще в песенных наигрышах.

По сообщению А. С. Абрамского, «разлив» в Вологодской области означает слитное звучание гармоники при переходе от звука к звуку.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

Ансамблевая музыка гармонистов известна многие десятилетия. Оркестр гармонистов Н. Белобородова*, ансамбль «черепашек» П. Невского, Тульский квартет баянистов — памятные вехи исполнительской культуры русских музыкантов-инструменталистов.

Для однорядных гармоник ранних конструкций довольно характерны наигрыши с беспрерывным звучанием аккордного трехголосия при свободной инструментально-мелодической вариационности. Здесь как бы воспроизводится ансамблевое звучание народного хора и пастушеского инструмента. **

В наигрышах народных музыкантов разных эпох много общих черт: ритмической пластичности, народного юмора, молодецкой удали... Игра гармонистов тесно связана с особенностями устройства инструмента, которому свойственна легкость звукоизвлечения, устойчивость звука и возможность охвата большого регистрового объема. Этой техникой пользуются гармонисты для варьирования напевов, разработки народной полифонии и полиритмики, а также обогащения мелодии игрой регистров.

Наигрыши современных музыкантов — богатый материал для исследования взаимодействия традиций и новаторства. Местное и общерусское песенное и инструментальное творчество обогащает исполнительскую традицию песенно-инструментальных дуэ-

---

* Н. И. Белобородов (1827—1912) впервые сконструировал в 1870 году хроматическую гармонику, создал оркестр гармонистов, в 1880 году опубликовал «Школу для хроматической гармонии по системе Н. И. Белобородова». Его ученик В. П. Хегстер организовал «Первое Российское общество любителей игры на хроматических гармониях».

** В некоторых современных наигрышах бас отсутствует или функция баса подчинена трехголосному аккордовому звучанию левой клавиатуры. Трехзвучное строение аккордов так называемых диатонических гармоник длительное время сосуществовало с трехзвучием балалайки и наиболее распространенным ансамблем рожечников — «тройкой».

тов. Как в дуэтах гармонистов, так и в других ансамблях в большей степени отражена традиция сольно-инструментальной и песенно-инструментальной музыки.

В плясовых сольно-инструментальных наигрышах наряду с сквозным мелодическим развитием в резюмирующих построениях кристаллизуются устойчивые мелодические фигуры.

Одной из важнейших особенностей песенно-инструментального ансамбля, как и современной сольной и ансамблевой инструментальной музыки, по-прежнему остается свобода мелодического развития.

Устойчивость общерусской песни и частушки сочетается с приемами и традициями местного инструментального варьирования. Во время разработки танцевальной ритмики популярных песен инструменталисты обычно «примысливают» хорошо им известный песенный текст. Каждый из ансамблистов, согласуясь с ансамблевым звучанием голосов, стремится в то же время, в соответствии с музыкально-образной выразительностью произведения, выказать и свой опыт солиста-инструменталиста.

В сельских ансамблях иногда играют на бубне и трензеле: богатая ритмика плясовых наигрышей гармонистов, наиболее разработанная в музыке русских инструменталистов, украшается узорами ритмических фигур ударных. По сведениям старожилов Зубцовского района Калининской области, бубны и трензели широко применялись вместе с жалейкой и гармоникой в сельских инструментальных ансамблях. На областном смотре сельской художественной самодеятельности Волгоградской области композитору Н. Иванову также привелось слышать семейный ансамбль из гармоники, бубна и трензеля. *

Традиция тембрового разнообразия нашла свое отражение в структуре саратовских и вятских гармоник с колокольцами.

Два различных принципа — сквозного мелодического варьирования и остинатности — выступают в сольных наигрышах разновременно. При внимательном рассмотрении можно обнаружить также зачатки переходных принципов.

Сквозное мелодическое развитие в сольных наигрышах сочетается с устойчивыми бас-аккордовыми фигурами отдельных полустроф, в ансамблевых же наигрышах оно активно взаимодействует еще и с устойчивой инструментальной мелодией.

Между отдельными инструментальными голосами (в том числе и скрытыми) постепенно усиливается ритмическое интонационно-ладовое сопряжение, в результате чего смена тональности и тактовые сдвиги являются естественно необходимыми. Эти то-

* В начале века В. И. Степанов писал о традиции сопровождать наигрыши гармонистов ритмическими фигурами на трензеле и бубне в районах, соседних Московской области: «Здесь иногда появляется бубен и трензель и все это вместе с гармоникой и с голосами девушек и парней сливается в общий концерт» (В. И. Степанов. Современные народные собрания, игры, танцы и песни (частушки и др.) в деревне. «Этнографическое обозрение», № 1—2, 1907, стр. 191).

нальные и ритмические сдвиги происходят в кульминации или чаще всего между музыкальными строфами. Поэтому они могут быть приравнены к тональным и ритмическим цезурам.

Формирование двух различных типов мелодического развития, осознанных в практике солистов-гармонистов, — сквозного и остинатного варьирования — результат длительного опыта сопровождения музыкальными инструментами сольного и хорового пения. На опыте такого сопровождения народного хора происходило формирование различных компонентов инструментального ансамбля. В дуэтах сельских гармонистов выявляется наиболее полное развитие сквозного и остинатного варьирования, в песенно-инструментальных ансамблях оно сдерживается куплетно-строфическим построением.

Нам известны следующие наиболее употребительные приемы остинато:

1) мелодическая короткая фигура (часто в резюмирующих построениях плясовых наигрышей);

2) остинато бас-аккордовой последовательности, например, в плясовом наигрыше на $\frac{2}{4}$ |TSTD|TDTS|STDT|;

3) короткая мелодия второго гармониста в инструментальном дуэте;

4) остинатное варьирование (чаще интонационные изменения короткой мелодии наигрыша-перебора);

5) остинатные ритмические фигуры и устойчивые повторяющиеся мелодические обороты и фразы, имеющие свою ладотональную характеристику в основе формирования «переборов» (сопоставление «разных переборов» — основа развития наигрышей гармонистов — один из излюбленных самобытных приемов варьирования);

6) звукоподражание музыкальному инструменту в песенно-хоровом наигрыше «под язык» (в пляске часто сочетаемое с устойчивой короткой мелодией);

7) остинато баса (иногда прерываемое паузами) в беспрерывном звучании аккордового комплекса, иногда же — общий нижний звук ряда трехзвучных аккордов (не имеющих баса) и др.

Дуэты гармонистов, записанные в Калининской области, часто возникнувшие лишь во время записи, следует рассматривать лишь как отдельные образцы большой и еще мало изученной традиционной культуры ансамблевого инструментализма.

В частушечном наигрыше «По деревне» в исполнении дуэта А. Бойцова и А. Александрова остинатная мелодическая фигура первого гармониста свободно опевается непрерывно развертывающейся мелодией второго гармониста. В подобных дуэтах наблюдается определенный принцип взаимодействия разных компонентов: чем короче мелодическая фигура одного гармониста, тем свободнее и увереннее варьирование другого (№ 63).

В практике народной музыки различные «регистры» песни-

первоисточника, играющие большую структурно-синтаксическую роль, каждый раз осмысливаются по-своему.

Распределение голосов ансамбля в различных регистрах не приводит к монотонности. Разнообразны средства выразительности, которыми пользуются ансамблисты: мы встречаемся здесь и с прихотливой сменой комплексно-полифонических и полиритмических унисонных звучаний, со сменой штрихов, одновременностью и разновременностью цезур и т. д.

Привычный диапазон игры каждого ансамблиста-инструменталиста хорошо вырисовывается при «пересадке» музыкантов с переменой их ансамблевой функции. В этих случаях исполнение одного и того же произведения остается стройным, но весь его облик при этом решительно меняется: каждый инструменталист-ансамблист по-новому трансформирует напевную основу произведения, причем каждое изменение ведущего голоса вызывает соответственные изменения в сопряженных голосах.

Выводы

В ансамблях гармонистов обобщен и получил дальнейшее развитие большой опыт сольной практики и песенно-инструментальных дуэтов.

Наигрыши на однорядных гармониках ранних конструкций («черепашках», «вятках») характерны своей распевностью, беспрерывным звучанием аккордового трехголосия левой руки при мелодических вариациях правой.

Плодотворное взаимообогащение местного и общерусского песенного и инструментального творчества — результат жизнеспособности исполнительской традиции солистов-певцов и гармонистов «примысливать» во время варьирования (и переинтонирования) основной напев песни.

Устремление к остинатности и мелодическому варьированию отражает межстрофовое «сюжетно-образное» развитие (наиболее полно выявляется в дуэте сельских гармонистов).

При мелодической кристаллизации короткого напева общерусского типа и местном инструментальном варьировании слияние «разных» мелодических стилей становится особенно органическим.

Песенно-инструментальные ансамбли, так же как дуэты гармонистов, выразительны многозначностью устойчивых образов. В то же время каждая мелодическая вариация связана с характерной образностью песенного текста или танцевального движения.

В песенно-инструментальном ансамбле возрастает значение интерлюдии гармониста. Здесь, как и в инструментальных дуэтах, одновременное противопоставление различных ансамблевых компонентов достигает большой остроты (особенно в плясовых наигрышах).

Наиболее полное выявление контрастности голосов растет по мере изложения всего произведения: один из голосов ду-

эта устремляется к сквозному мелодическому варьированию, а другой все более четко фиксирует короткий остинатный мелодический рисунок.

Отдельные музыкальные строфы и полустрофы осознаются в качестве синтаксических частей всего произведения и намеренно выделяются фактурой, регистром или тональностью. Эти закономерности выработались в процессе повседневной сольно-инструментальной и ансамблевой практики.

Вариационное искусство солистов-гармонистов сохраняется в ансамбле, но выступает здесь в новом качестве. Например, такие приемы, как устремление к мелодическим повторам в цезурных и кодовых построениях или фактурно-ритмические противосложения, применяемые солистами последовательно, в ансамбле звучат одновременно. Не связанные необходимостью согласования с размером песенного стихосложения, наигрыши ансамблистов-гармонистов (особенно популярные плясовые) характеризуются большой свободой и самобытностью.

ИСКУССТВО ГАРМОНИСТОВ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Быть может, наиболее важной стороной развития музыкального искусства нашего времени следует считать постепенное преодоление существующего разрыва между музыкой народной и музыкой композиторов-профессионалов. До сих пор в среде музыкантов-профессионалов не изжито суждение об искусстве сельских гармонистов как о чем-то крестьянском — архаическом, но сами народные музыканты, постигая достижения музыкальной культуры, по-новому осмысливают традиции своего искусства.

Демократическая устремленность всей советской культуры, революционная действительность внесли и совершенно новые черты в искусство вообще, в том числе и в искусство сельских гармонистов, обусловив новое направление его развития. Основные традиции инструментально-мелодической культуры развиваются быстро, однако это развитие не уничтожает местный колорит.

Уже в первое послеоктябрьское десятилетие искусство сельских гармонистов обогатилось общерусскими песнями революции, гражданской войны и сочинениями советских композиторов. Д. Васильевым-Буглаем, М. Красевым и другими были созданы сборники для двухрядной гармоники *.

Появляются первые работы о ритмическом строении частушек в связи с исследованием их «напевного строя», ** первые сборники

---

* Частными издателями в начале 20-х годов была начата публикация наигрышей народных гармонистов для музыкантов-любителей (Зернов В. В. Заочные уроки игры на гитаре, балалайке, гармонике. М. 1924). Музыкальная критика в 20-х гг. отмечала краткость и несистематичность изложения педагогического материала в этих школах и самоучителях игры на гармониках (О гармонике. Изд. ГИМНа, М., 1928. Стр. 57—59).

** А. Трufанов. Ритмика и метрика частушек в напевном строе. «Красный журнал для всех», № 7—8, 1923, стр. 76; П. М. Соболев. К вопросу о ритмо-метрической структуре частушек. «Художественный фольклор», № 2—3, 1927, стр. 13.

народных песен с приложением мелодий «гармонных отыгрышей». * Исследователи обратили внимание на значение наигрышей гармонистов в развитии и распространении жанра частушки.

В дореволюционное время обучению игре на народных инструментах в учебных заведениях не уделялось внимания, хотя крупнейшие композиторы высказывались за такое обучение.

В статье «Почему нам нужна гармоника» Н. И. Шувалов, касаясь введения классов игры на народных инструментах в музыкальных училищах, писал: «Мне известны, например, совершенно положительные заключения на этот счет таких музыкальных авторитетов, как Н. Римский-Корсаков, Ц. Кюи...» **

Наряду с организацией повсеместного обучения игре на баянах на семинарах самодеятельности, специальных курсах, в музыкальных училищах началась популяризация музыкальной культуры в среде сельского и городского населения через смотры и конкурсы музыкантов-инструменталистов.

В 1927 и в 1928 гг. в Москве и в Ленинграде происходили республиканские конкурсы любителей балалаечников и гармонистов, в организации которых принимали активное участие композиторы А. К. Глазунов и М. М. Ипполитов-Иванов.

В 1927 году фольклористы Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд, наряду с народными песнями Пинежья, впервые записывают на фонограф наигрыши гармонистов «под песни». ***

В январе 1927 года в Народном Комиссариате Просвещения под председательством наркома А. В. Луначарского происходило совещание об устройстве выставок гармоник и учреждении лаборатории при ГИМНе для усовершенствования гармоник. В 1928 году созданная при ГИМНе комиссия по исследованию и усовершенствованию гармоник опубликовала сборник работ членов этой комиссии.

Самобытные формы искусства молодых гармонистов характеризуются органической приемственностью: свои творческие находки и достижения гармонисты отрабатывают в процессе повседневной исполнительской практики. Современное искусство музыкантов-инструменталистов — подлинная лаборатория музыкального народного творчества.

Для искусства сельских гармонистов характерны и мелодическая распевность, танцевальная пластика, выразительный живой ритм и подлинно-народный юмор — свойства, отличающие музыку пастухов.

---

* И. Хребес. Современное крестьянское пение с приложением типовых напевов. Изд. 2-е, М. — Л., 1929.

** О гармонике. Сборник работ Комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоники. Труды Государственного Института музыкальной науки. М., изд. ГИМНа, 1928, стр. 9.

*** Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд. Кн. II, М., Музгиз, 1937, стр. 57, 269, 371.

Богатый музыкально-слуховой опыт народных музыкантов-инструменталистов помог развитию техники уже на ранних гармониках местного производства.

Показательно, что в настоящее время в ряде сел Калининской области, как и в соседних областях, исключительно широко распространена двухрядная гармоника, так называемая «хромка» (в среде гармонистов до 90—95%). Как известно, этот портативный инструмент, весьма часто применяемый, обладает сильным звуком, удобной «хваткой» в излюбленных приемах «игры регистрами», строй его устойчив (в том числе и при игре на морозе); обучающиеся сравнительно легко овладевают этим инструментом.

Постепенное расширение звукоряда правой клавиатуры вместе с увеличением бас-аккордового комплекса левой теснейшим образом связано со строением народной песни, с постепенным, более полным охватом гармонистами различных жанров народной песни.

Сельские гармонисты стремятся усовершенствовать существующие конструкции хромок. Возникают всевозможные, так называемые «любительские» гармоники. Некоторые из них представляют большой интерес. Так, например, крановщик-шофер В. Г. Потоцкий, работающий в Культстрое Рузского района Московской области, заказал инструмент с усовершенствованным звукорядом правой клавиатуры (и даже был увлечен идеей вмонтирования маленькой гитары в корпус инструмента). Другой гармонист этого же района, бывший шахтер Донбасса В. П. Куренной, в 1957 году изобрел педаль для аккордеона, позволяющий свободно включать во время игры звуки различных регистров правой клавиатуры инструмента. Стремление восполнить существующий большой разрыв между конструкциями хромки и баяна обнаруживается и в в среде профессионалов-гармонистов. Педагог Московского музыкального училища им. Октябрьской революции по классу баяна Г. Т. Тышкевич сконструировал усовершенствованную двухрядную хроматическую гармонику (27×27). По сравнению с популярными хромками (23×12 и 25×25) новая гармоника полного хроматического звукоряда имеет 27 клавишей правой клавиатуры, на которых извлекается 30 звуков — от ля малой и до ре третьей октавы (на трех клавишах при сжиме и разжиме извлекаются разные звуки). Левая клавиатура имеет 27 клавишей — басы, мажорные и минорные трезвучия и три доминантсептаккорда. Серийный выпуск промышленностью инструмента — а конструкция Г. Т. Тышкевича, по мнению опытных музыкантов, значительно расширяет исполнительские возможности — сыграет большую роль в развитии сельской музыкальной самодеятельности, в частности ускорит возможность популяризации песен советских композиторов.

В творчестве гармонистов разных поколений имеются попытки «преодолеть» техническое несовершенство музыкального инструментария также и средствами исполнительского искусства. Эта интересная тема могла бы быть предметом специального исследо-

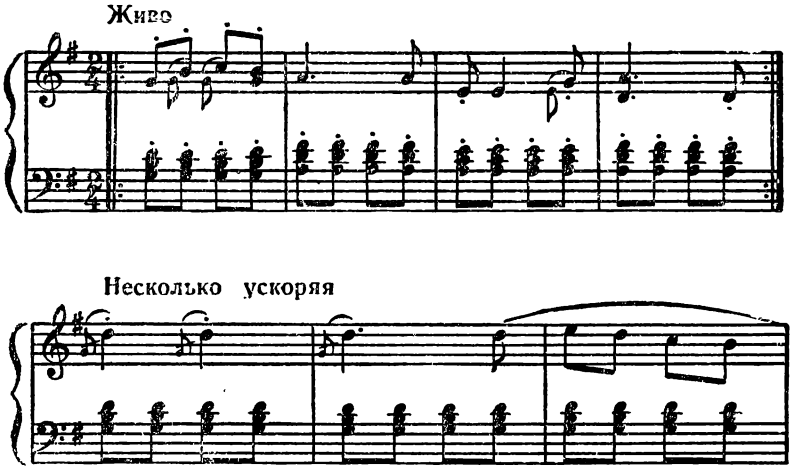
вания. Высокое мастерство гармонистов как бы продлевает «жизнь» и значение самых ранних конструкций местных гармоник.

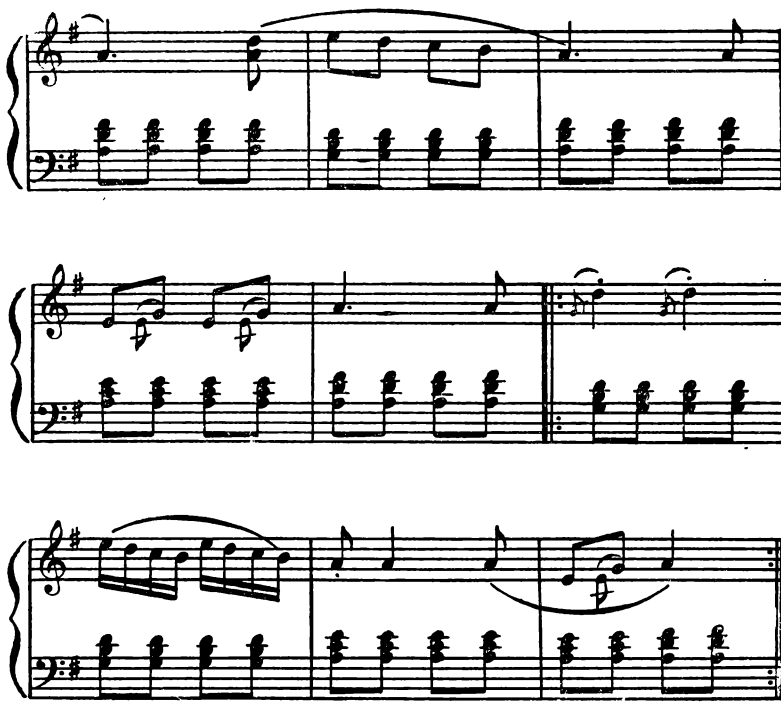
Композитор В. Блок летом 1958 года записал наигрыши на «ливенке» в г. Ливны и сообщил о распространении этого инструмента также и в других селах Орловской области. Подобные сведения летом 1958 года сообщил и П. Лондонов из Пензенской области. Известно о готовности местных мастерских возобновить производство этого инструмента на новой технической основе.

Недавно получены интересные сведения из г. Ельца от гармониста-пенсионера Г. Л. Фонталова об усовершенствовании современной рояльной гармоники. Эта гармонь получила распространение в 30-х гг. на основе орловской «ливенки» первоначально в Ельце, Ливнах, Борисоглебске, а позднее — в Задонске, Усмани, Лебедяне, Моршанске, Орле, Тамбове и окрестных селах.

Осенью 1958 года автору этих строк довелось участвовать в фольклорной экспедиции ЦДНТ им. Н. К. Крупской в Архангельскую область и записать наигрыши гармониста в ее южных районах. Местные наигрыши на «тальянке» и «волынке» (гармонике, сходной по форме, звукоряду и голосам с череповецкой гармоникой, с так называемой «череповкой») интересны своим самобытным мелодическим варьированием и беспрерывным звучанием повторяющихся трехзвучных аккордов аккомпанемента, напоминающих аккорды трехструнной балалайки.

Молодежь под Вологдой играет





По свидетельству вельского гармониста старшего поколения В. М. Никитинского, однорядную и двухрядную диатонические гармоники «тальянку» и «волынку» местного производства долго удерживала в этих районах определенная традиция играть на «тальянке» вечериночные частушки в ансамбле с певцом, а на «волынке» — во время катачий на лодках, гуляний в лесу.

Конструкции гармоник, так же как и наигрыши, по-своему творчески осмыслили народы Поволжья и Северного Кавказа. По сведениям исследователей, * распространение в этих республиках более ранних и более поздних конструкций русских гармоник, а также проникновение русской частушки с наигрышами стимулировало развитие песенных и инструментальных национальных форм.

Влияние музыкального инструментария на отдельные районы национальных республик, прилегающих к Кировской области, кон-

* Вятская восемнадцатиклавишная однорядная гармоника — очень распространенный в Дагестане (особенно у кумыков) инструмент — упоминается в исследовании о дагестанской музыке (Ханукаев Х., Плоткин Л., Дагестанская народная музыка. Даггиз, 1948, Махач-Кала, стр. 31).

статирует В. Четкарев *. Кроме марийской гармоники, говорит он, «теперь широко распространены гармонь-двухрядка, тальянка, баян, аккордеон, балалайка, гитара, мандолина, домра» и т. д. Фольклористка В. Коукаль в комментариях к этому же сборнику отмечает, что напев новой частушки «Гармонист, играй, играй» возник в 30-х годах на основе воспринятых и творчески переработанных интонаций русских волжских частушек. В сборнике содержится немало образцов инструментальной гармошечной музыки с характерным развитием марийской пентатоники.

Работа советской музыкально-технической мысли над реконструкцией и усовершенствованием гармоний, тяга самих сельских инструменталистов к новым типам гармоник, наконец, общий рост музыкальной культуры и благосостояния советской деревни — все это со временем дало огромные результаты.

Широко пользуясь техническими возможностями новых усовершенствованных инструментов, в частности двухрядки, то и дело меняя свои переборы «на толстых» и «на тонких» голосах, колхозники-гармонисты создают новую музыку, богатую народным многоголосием, пронизанную танцевальным ритмом, яркую своей игрой регистров. В приемах мелодического развития они по-новому раскрывают характеристическую особенность русской музыки — распевность, по-своему ее инструментально разрабатывая.

Запись произведений, написанных для гармоники композиторами самодеятельности, не входила в задачу собирателя — представлялось необходимым познакомиться с основами народной музыки; запомнились, однако, пьесы, отразившие непосредственные впечатления, жизненный опыт авторов. Например, среди пьес шофера-крановщика Культстроя Рузского района Московской области В. Г. Потоцкого были названия: «Из кавказской жизни», «Волжская татарочка», «Белорусская полька».

Выезды колхозников на работу в разные районы страны, служба в Советской Армии обогащают репертуар гармонистов. Так, в одном колхозе можно услышать партизанскую песню «Под стенами Ленинграда красный воин умирал», «Костромскую кадриль», «Сулико» и т. п.

Огромным успехом пользуются радиопередачи, посвященные разучиванию новых песен советских композиторов, концерты народных хоров. По свидетельству электромонтера села Б. Овсяниково, когда радиосеть неисправна, ему не дают «ни часа покоя».

Показательно, что популярность многих советских композиторов в широких народных массах часто в известной мере обусловливается их слуховым опытом, знанием народной музыки, в частности искусства сельских гармонистов — носителей традиций русского народного инструментализма. Так, композитор Б. Мокроусов связывает свою популярность песенника с впечатлениями

---

* Предисловие к сб. «Марийские народные песни». М., Музгиз, 1951.

юности, прошедшей в Горьковской области. Некоторые его песни прямо связаны с влиянием сельского искусства гармонистов; другие — можно услышать в исполнении народных инструменталистов разных районов и областей.

В песенном творчестве В. Захарова обобщен огромный опыт искусства народных певцов и гармонистов, в том числе мелодизм инструментальной музыки. Очень хорошо знаком с народной музыкой крупнейший современный композитор В. Соловьев-Седой: его песни отличаются свободой распева, творческим отношением автора к песенному тексту.

Народная песенность и народный инструментализм живо ощущаются в песнях Г. Носова. Много поработал над освоением приемов развития народной песенно-инструментальной музыки В. Макаров: в своих сочинениях, созданных на большие темы современности, он достиг самобытности музыкального стиля.

Влияние русской народной музыки чувствуется также и в творчестве Р. Щедрина: в Концерте для фортепьяно с оркестром, балете «Конек-горбунок», в музыке к мультфильму «Колобок».

По мере более глубокого постижения композиторами лаборатории народного творчества значение инструментальной народной музыки для советского музыкального искусства все возрастает.

С другой стороны, уже давно пробудился интерес к гармонике у композиторов — руководителей ансамблей. Еще в конце 20-х гг. появляется, например, совершенно своеобразное произведение для русского оркестра народных инструментов и баяна А. Пащенко. В 1928 году А. В. Александров создает ансамбль Красноармейской песни и пляски, причем ядром оркестра ансамбля становится группа баянистов. * В последующие годы гармоника занимает все более прочное место уже во многих оркестрах русских народных инструментов.

К успехам советских композиторов последних лет может быть отнесено издание большого количества произведений для баяна, аккордеона и двухрядной гармоники.

Обогащение музыкально-слухового сознания сельских гармонистов достижениями современной музыкальной культуры и растущий интерес советских композиторов к музыкальному творчеству простых людей — знаменательные факторы музыкальной жизни.

Под влиянием общего роста музыкальной культуры советской деревни в среде сельских гармонистов начались интересные творческие процессы.

Логика мелодического развития лучшей части наигрышей (в многострофных расшифровках) при всей самобытности «кудреватых» переборов солистов-гармонистов строго закономерна. Мелодическая и ритмическая разработка сопровождается устремлени-

* Не исключено, что в данном случае имел значение многолетний опыт работы А. В. Александрова в городах Бологое и Твери, богатых традициями русского народного инструментализма.

ем мелодического варьирования к распеву в кульминационной части каждой строфы или в конце полустрофы. Скрытая полифония и полиритмика «резюмируется» здесь в форме своеобразного ритмического и полифонического «унисона» (иногда же в форме распева трехзвучных аккордов правой клавиатуры, сопровождаемого сдвигом тактовой ритмики).

В то же время, наряду с указанной свободой и слитностью отдельных частей наигрыша, ясно осознается их структурная и синтаксическая самостоятельность. Каждой части наигрыша свойственны свои ладотональные тяготения и свои ритмические сопряжения акцентов тактовой ритмики с акцентами внетактовой логики мелодического развития.

Наряду с распевностью в завершении частей наигрыша имеется тенденция к повторности мелодических фигур или отдельных мелодических оборотов, а из этих мелодических повторов как бы вызревает в заключительной части остинатный мелодический рисунок коды (№ 29).

В песенно-инструментальном дуэте кульминационный мелодический устой гармониста нередко совмещается с неожиданным вступлением певца-солиста. Вступление певца в частушках на незавершенной каденции, исполняемой гармонистом, и перехват гармониста ниспадающих звуков напева — этой незавершенностью наигрыша и напева обусловлено ощущение простора и бескрайности распева, вообще характерных для русской народной музыки. Подобное строение песенно-инструментальной формы чаще всего «оправдывается» также и логикой развития песенного текста или формой диалога двух подруг (а также переплясом и «круговым характером» развития танцевальной ритмики). Разновременность цезур и мелодических кульминаций напева и наигрыша-интерлюдии позволяет придать мелодической логике каждого компонента естественность контрапунктического соединения отдельных голосов, что не препятствует в то же время и ощущению законченности песенно-инструментальной строфы.

В плясовых наигрышах песенная основа под влиянием смены танцевальных фигур принимает некоторые черты инструментальной музыки. В частности, расширение происходит через повторение последних тактов, а иногда через предвосхищение новой ритмо-мелодической и танцевальной фигуры. В таком расширении обычно подчеркивается перемена — переход от фигуры к фигуре; применяются в этих случаях и сдвиги тактовой ритмики. Кадрильные наигрыши близки песенно-инструментальному дуэту с его цепной связью.

В нашей стране искусством игры на гармонике владеют сотни тысяч народных музыкантов-любителей. Это искусство находит отклик в сердцах миллионов, его прославляют бесчисленные создатели народных частушек.

Непосредственная и «бурная» лирика колхозных частушек, неразрывно связанная с темами колхозного труда и быта, затраги-

вает чувство и мысли, близкие многим. Сольная частушка (так же, как и диалог двух подруг) живет интересами колхозной жизни и обращена к колхозной аудитории, близка ей. Хорошо разработанные в наигрышах гармонистов танцевальные ритмы придают мелосу частушек эмоциональность, наблюдаемую, быть может, лишь в плясовой народной ансамблевой инструментальной музыке.

Исполнительский опыт ансамблевой инструментальной музыки неизменно свидетельствует о воспитанном художественном вкусе народных музыкантов.

Изучение самобытных норм и приемов народной музыки — актуальная задача современного советского музыкального искусства.

* *
*

Содержание настоящего сборника не претендует на отражение всего богатого искусства современных сельских гармонистов: в представленном здесь творчестве гармонистов группы сел северной части Калининской области и прилегающих к ней областей отчетливо обнаруживаются стили и приемы, характерные для песенно-инструментальной традиции края, с заметным влиянием соседних с Калининской областей — Вологодской, Ярославской и Костромской. С другой стороны, легко различимы черты также и общерусской песенности, а в некоторых песенно-танцевальных формах — влияние города.

Авторы нотирования наигрышей гармонистов при определении тональности инструментальных произведений руководствовались их реальным звучанием на магнитофонной пленке. В одно-двух-и трехрядных гармошках наблюдается различная тональная настройка. И тональности наигрышей нашего сборника оказались разнообразными.

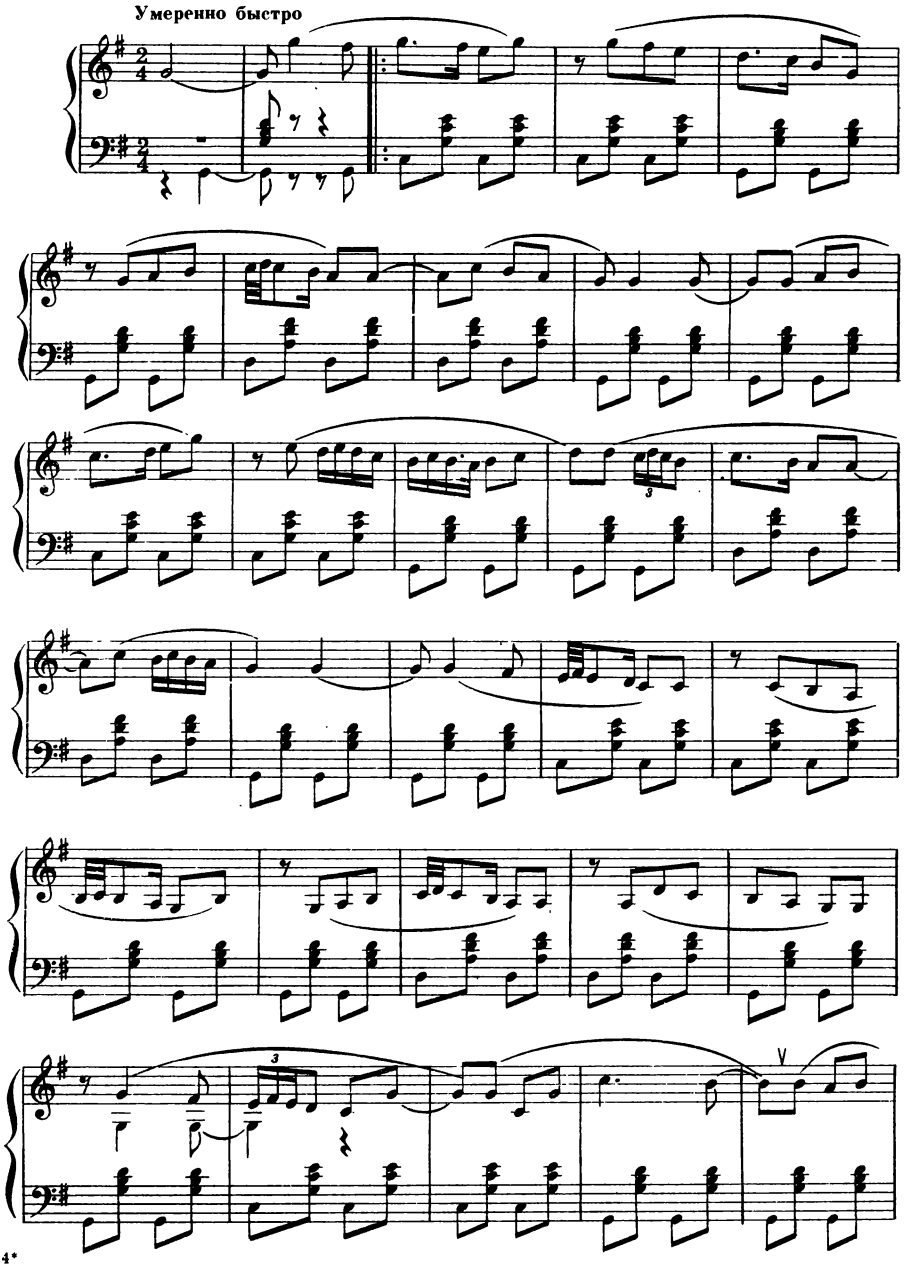
От традиции нотирования песен и наигрышей в тональности без ключевых знаков по нотно-цифровой системе, принятой при опубликовании сборников для двухрядной гармоники, автор отказался. Нотирование наигрышей баянистов дано в общепринятой нотно-буквенной системе.

Большинство наигрышей дано в сокращении.

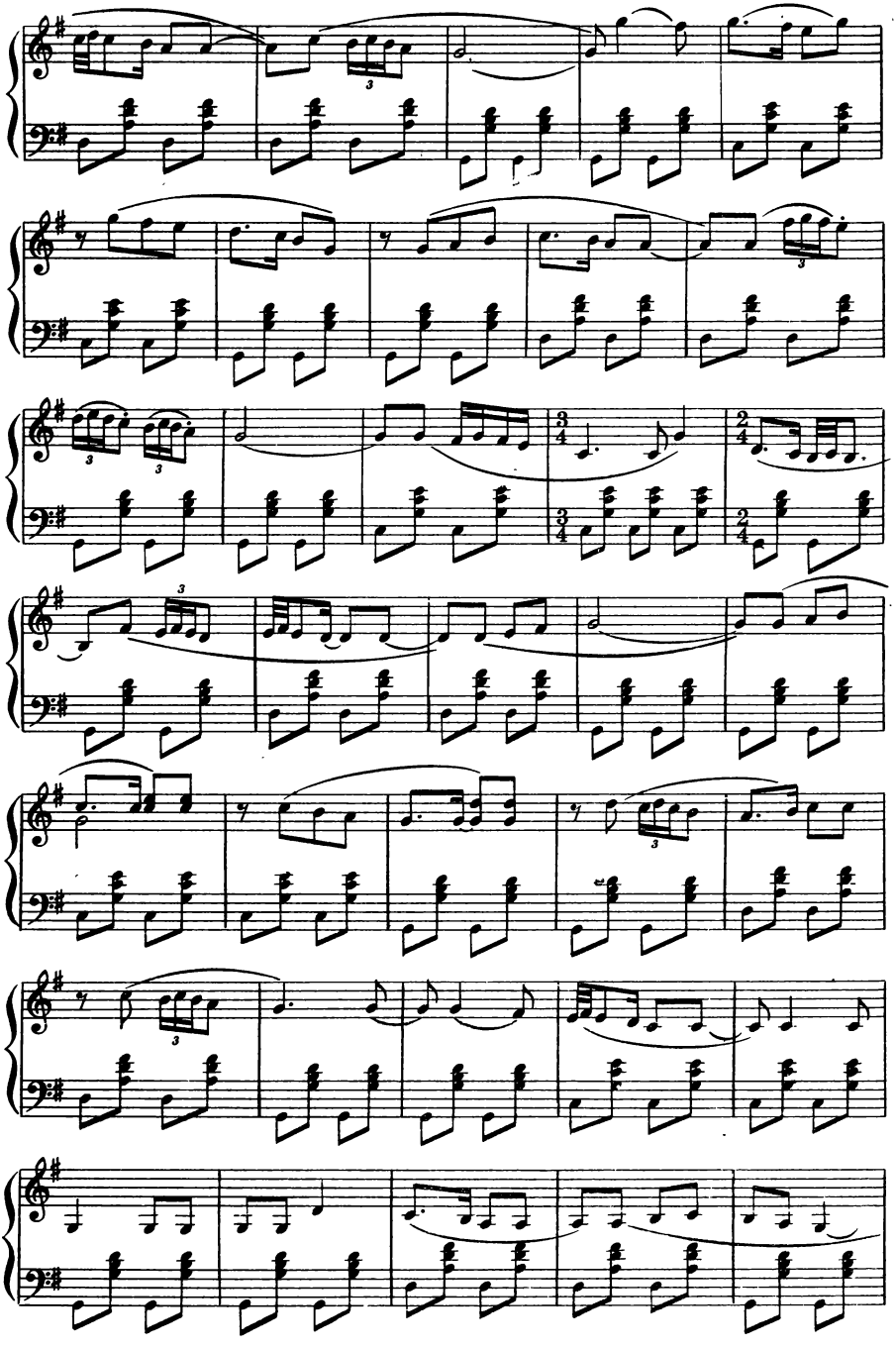
Б. Смирнов

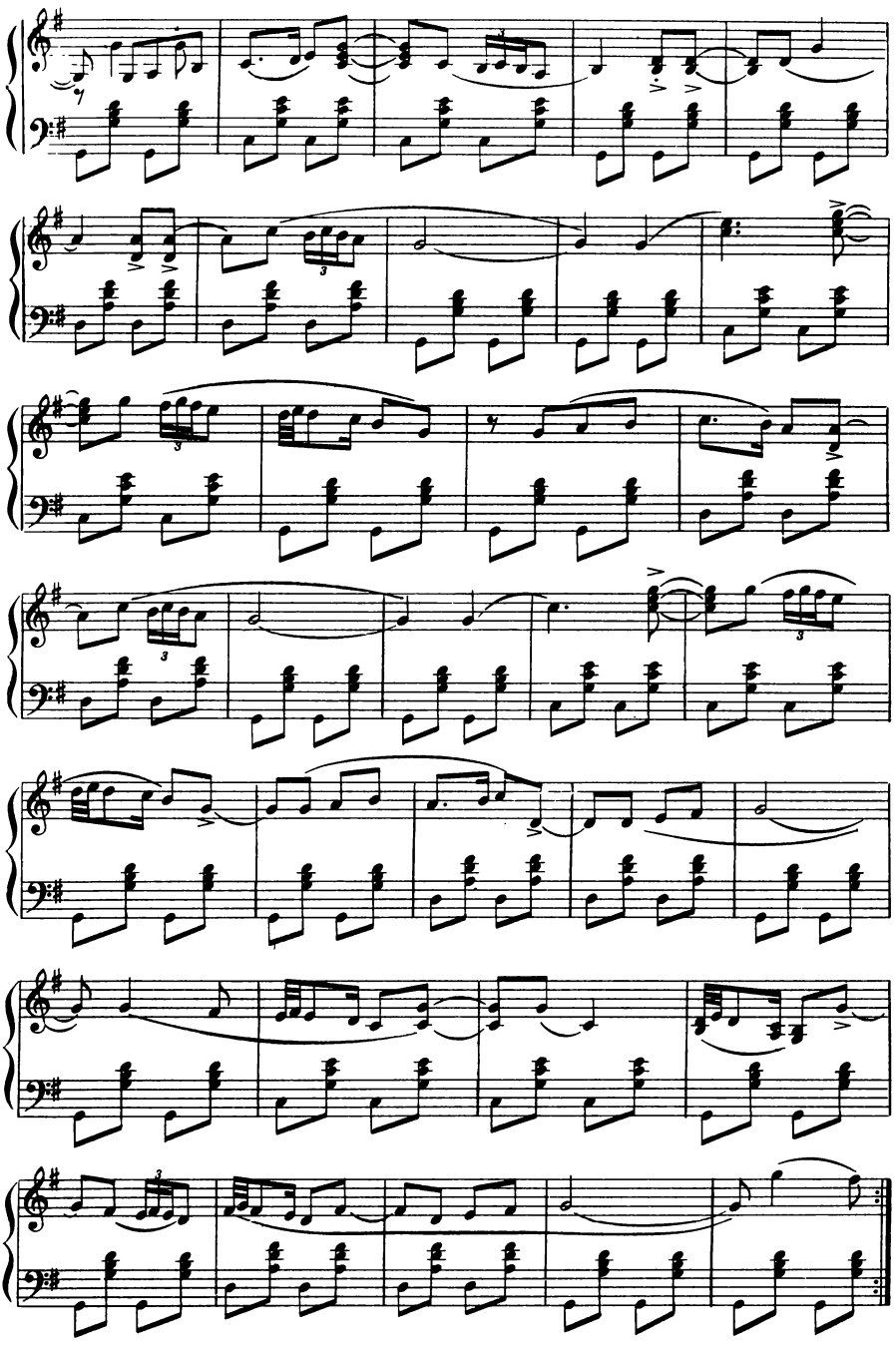
СОЛЬНЫЕ ПЕСЕННЫЕ НАИГРЫШИ

1. СЕМЁНОВНА



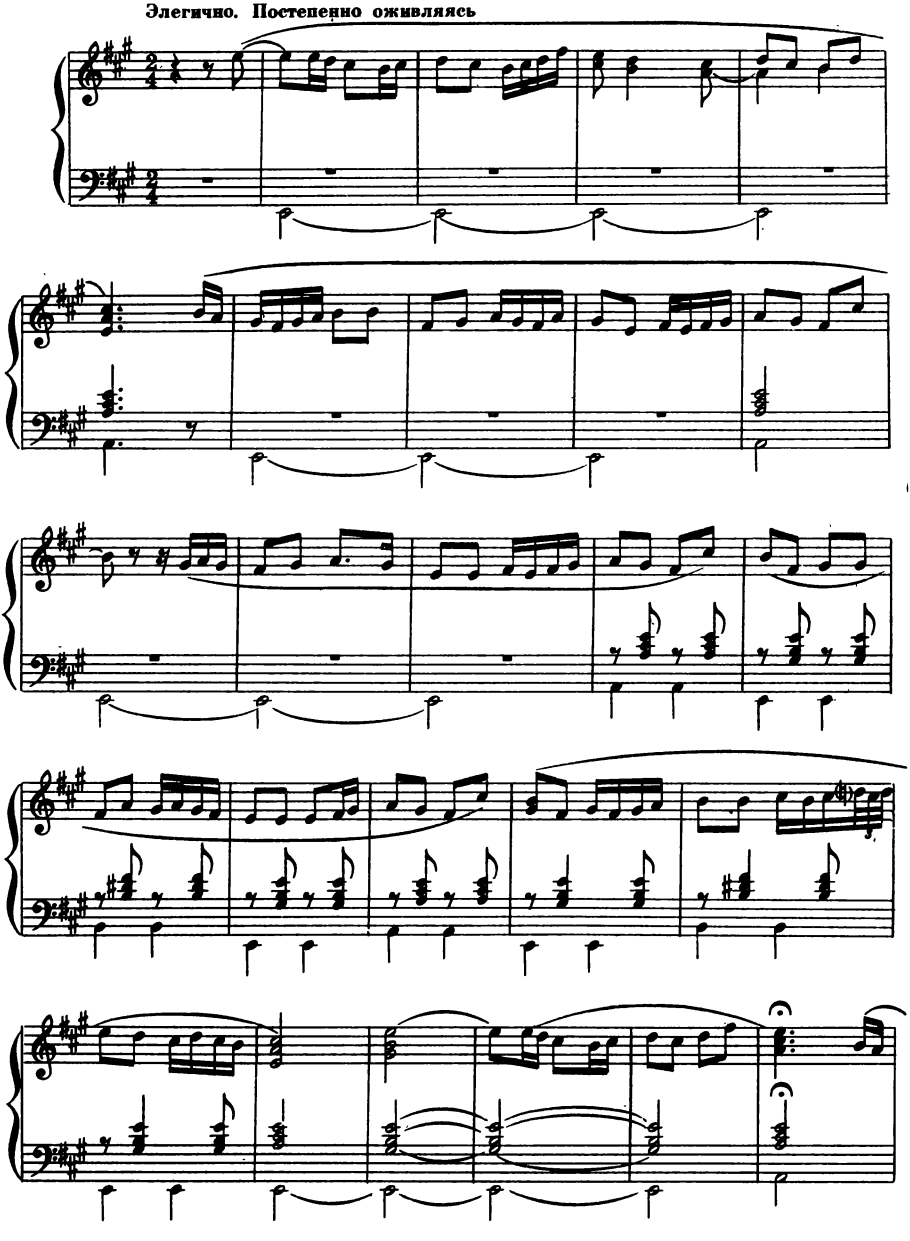
4*

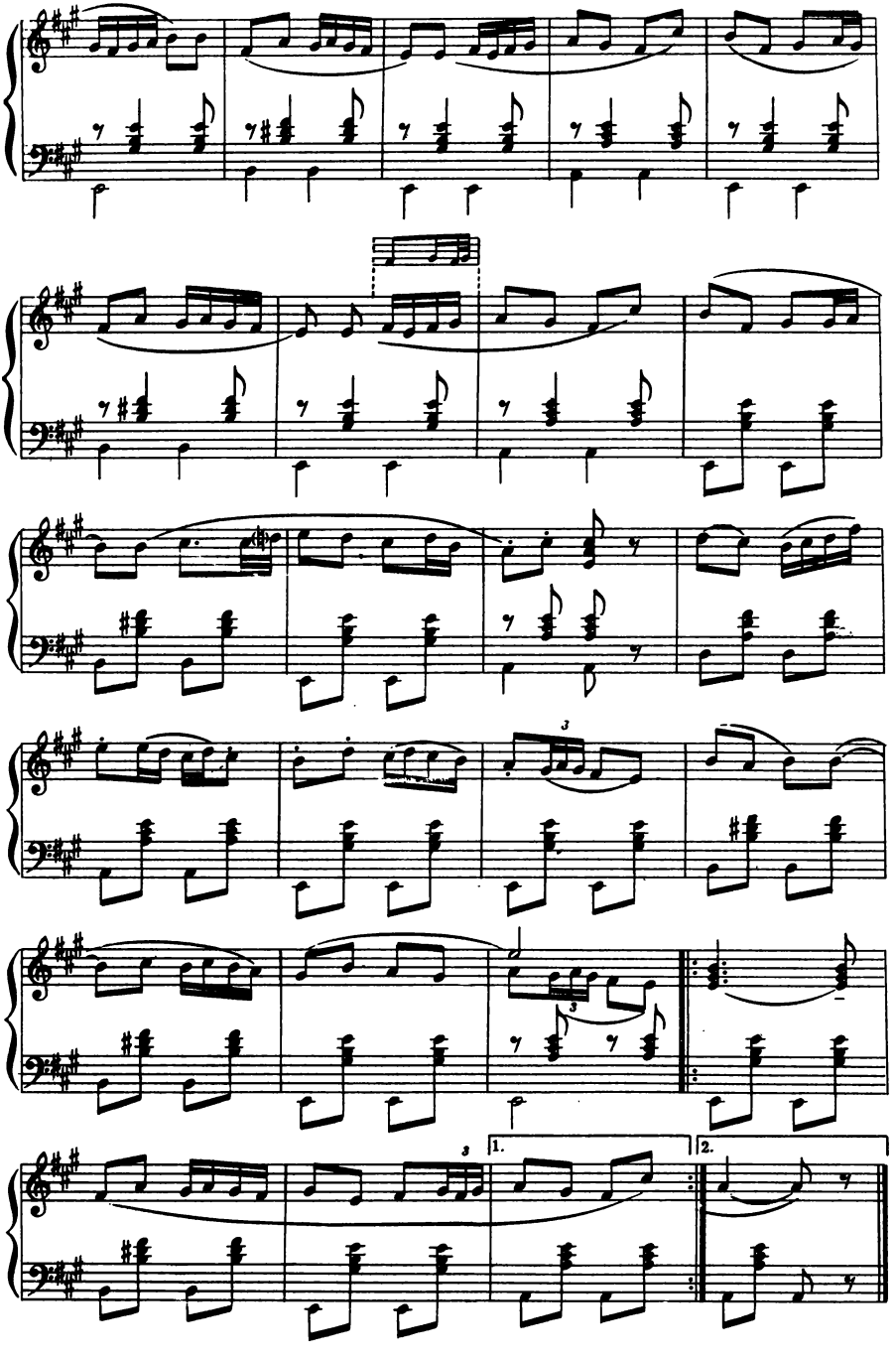




2. ПО ДЕРЕВНЕ

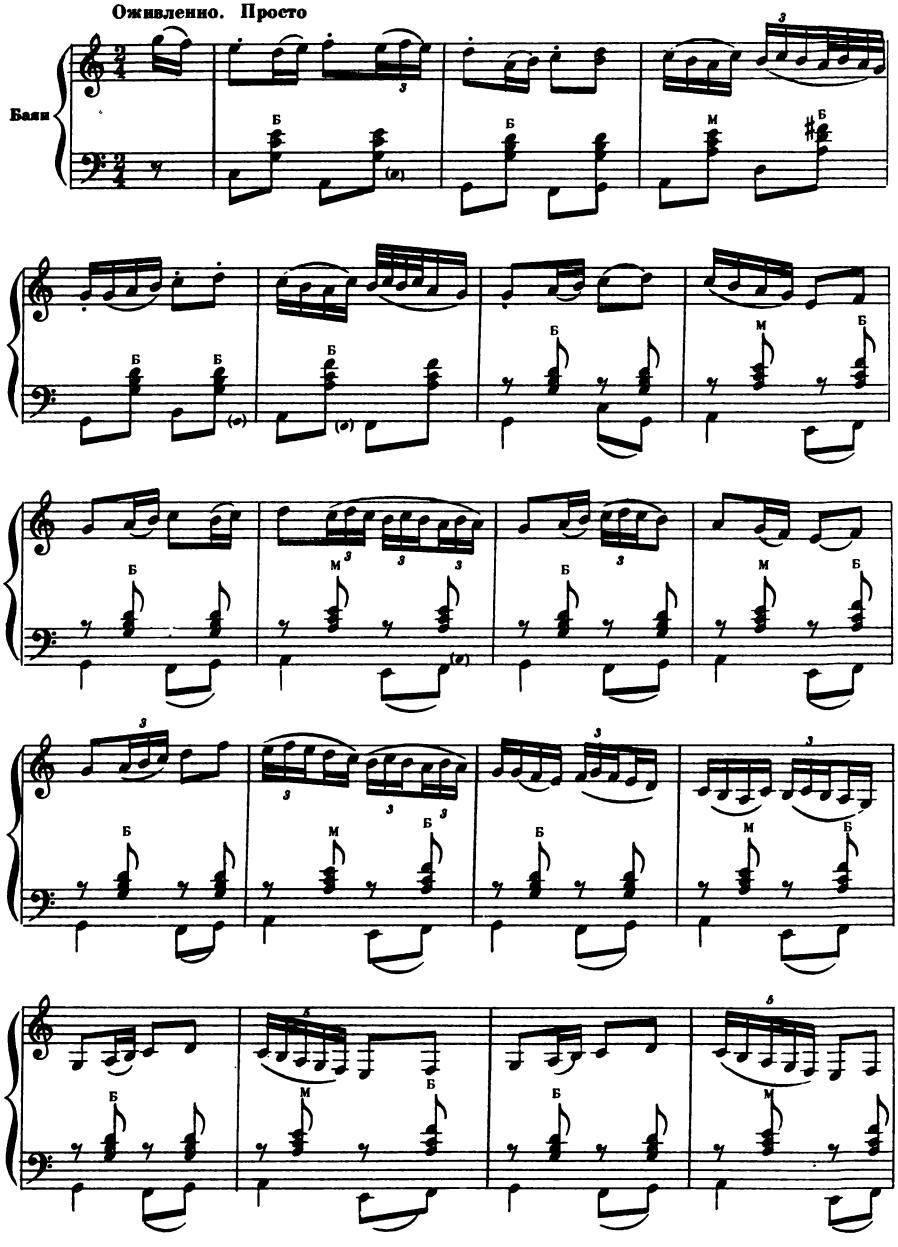
Овсяниковская

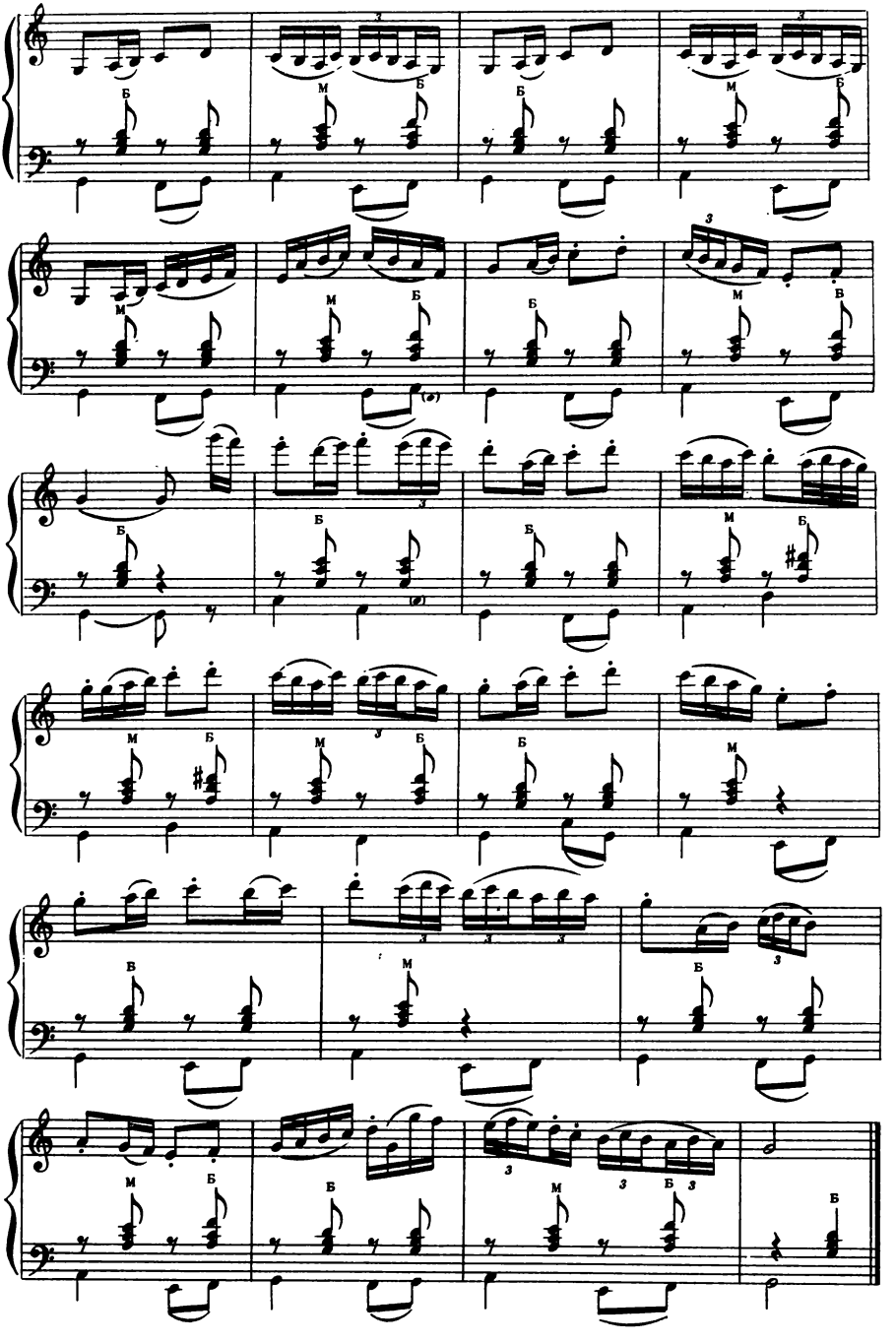



1.
2.

3. ПО ДЕРЕВНЕ

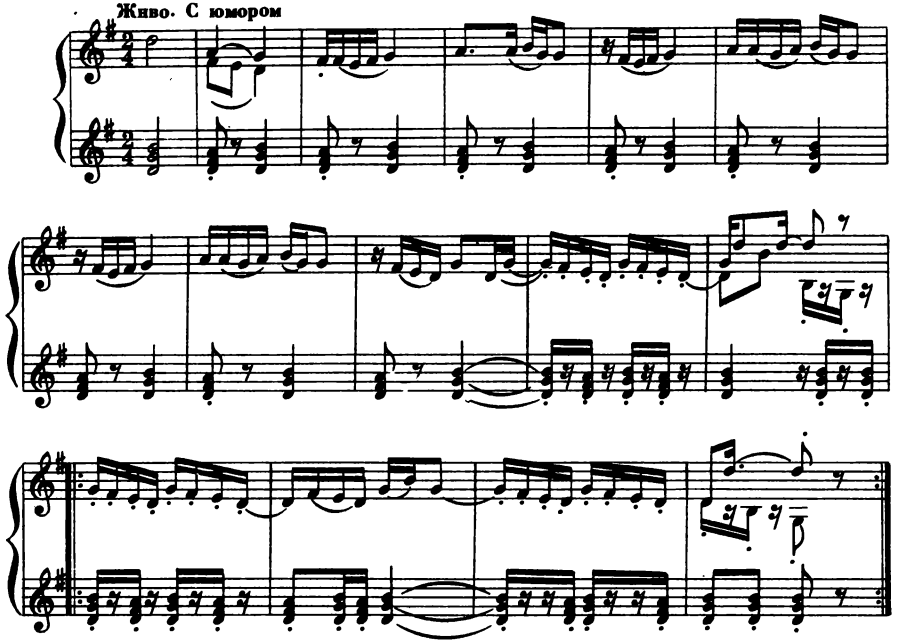
Калининская



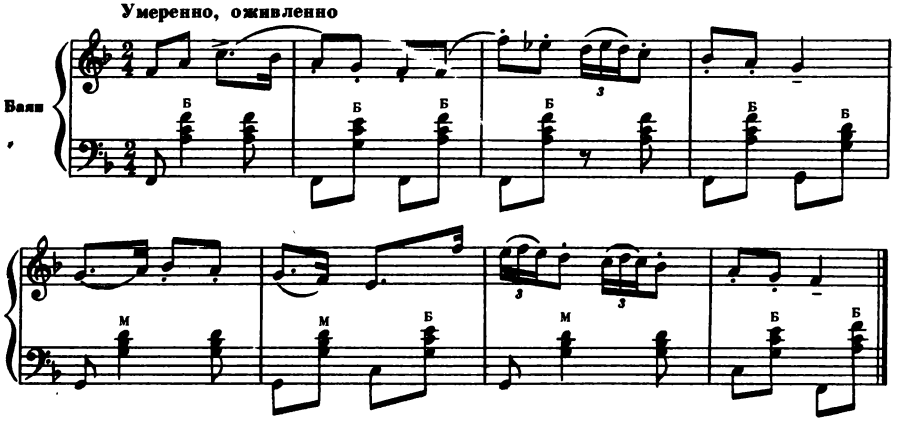


4. ПО ДЕРЕВНЕ

Весьегонская

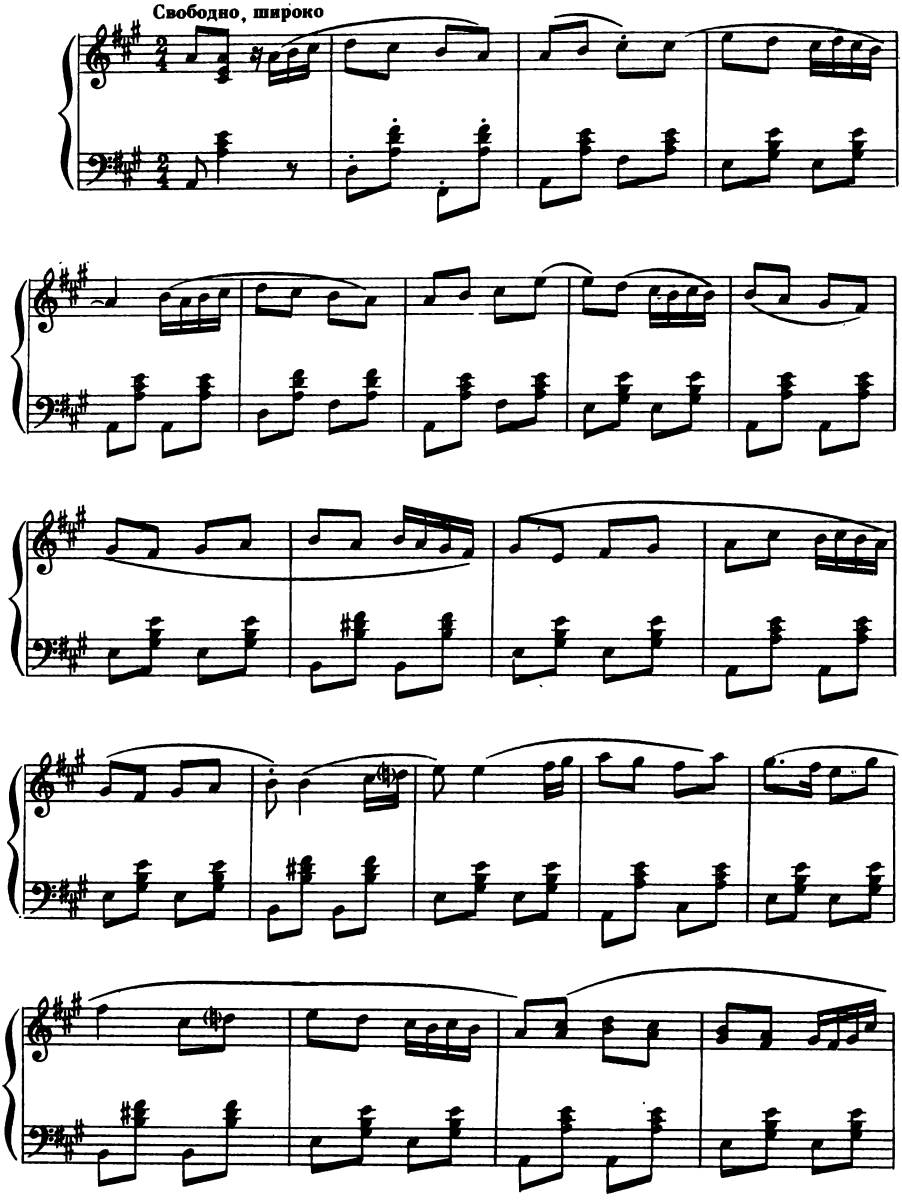


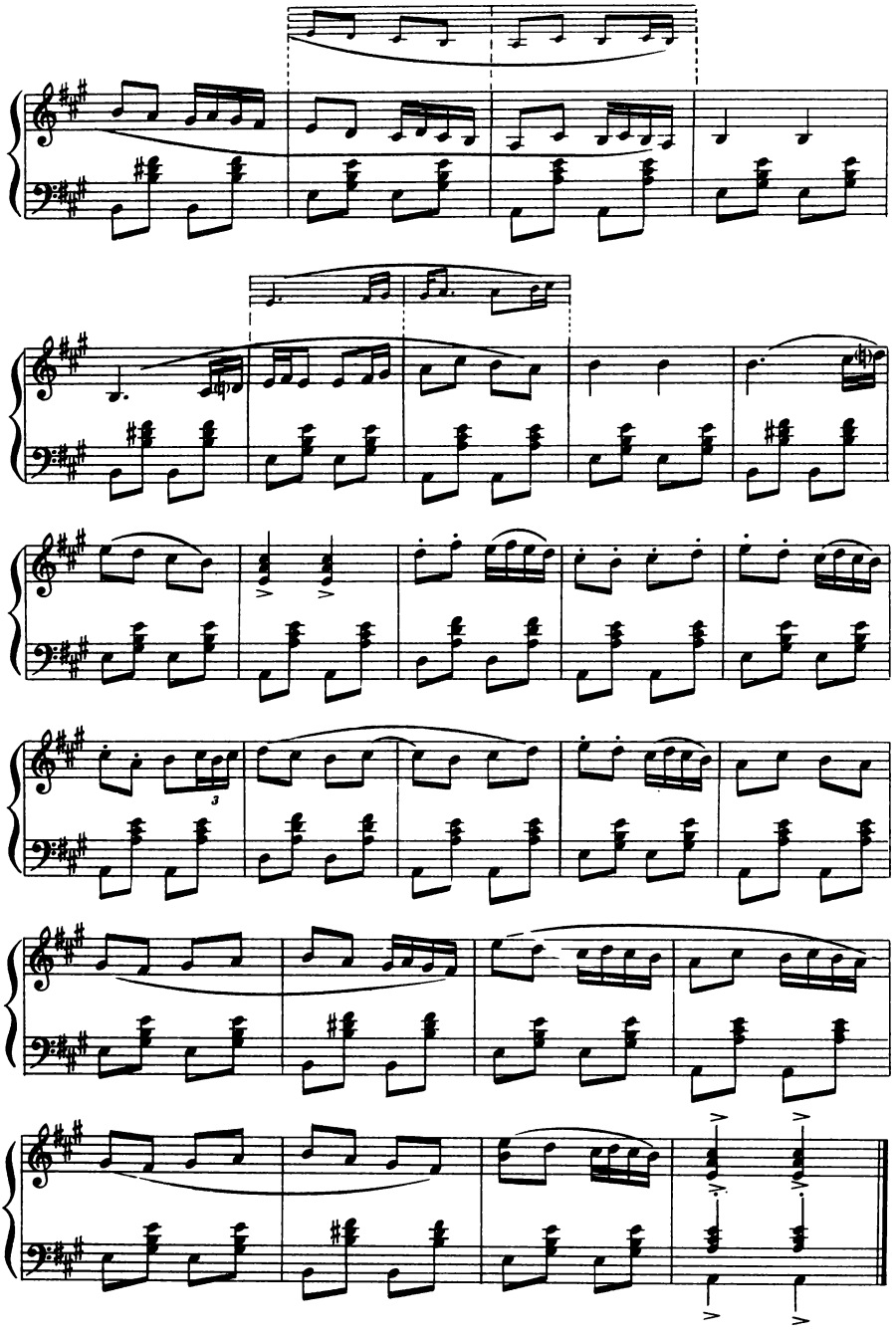
5. ПО ДЕРЕВНЕ



6. ПО УЛИЦЕ

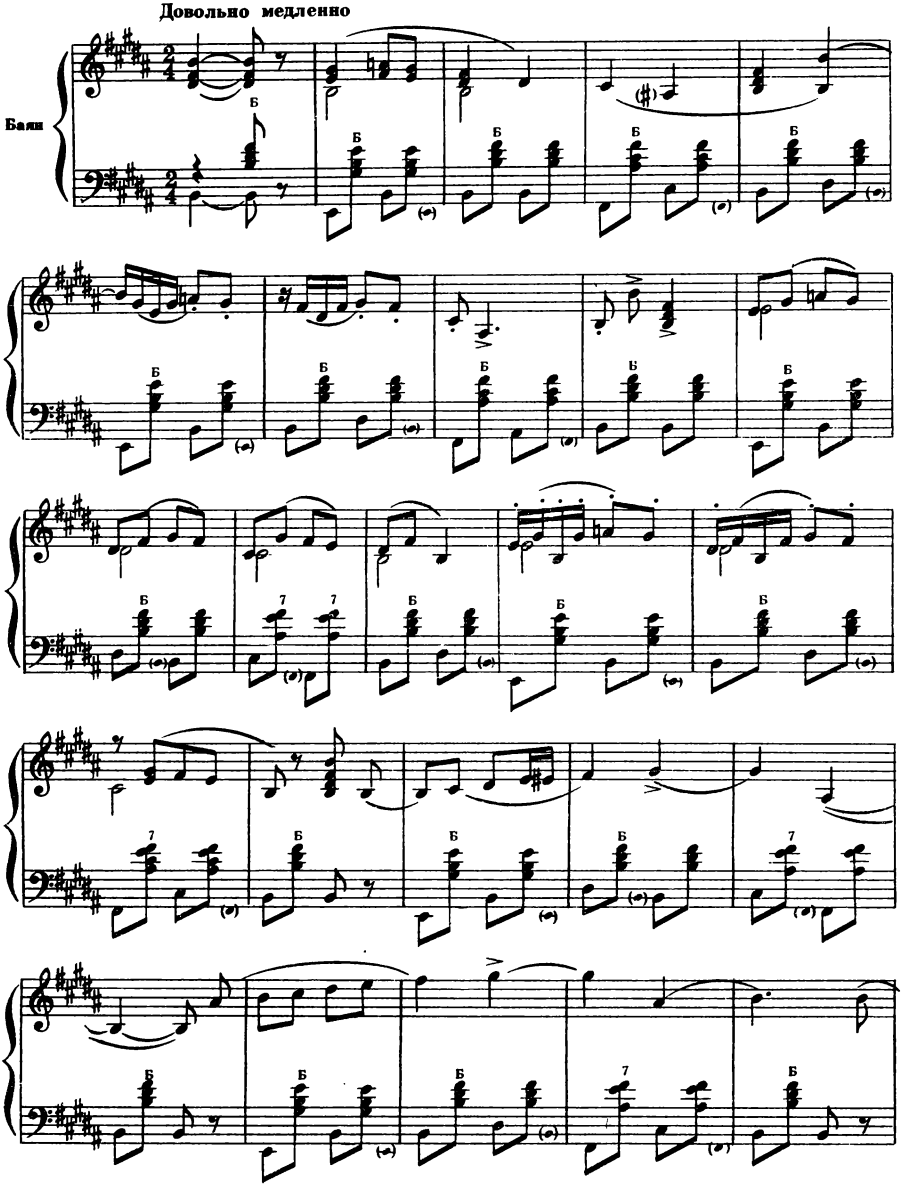
Череповецкая

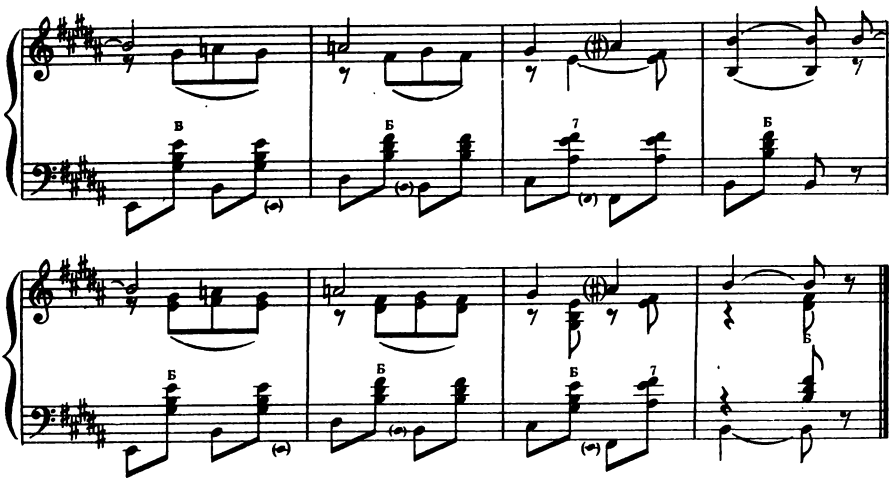




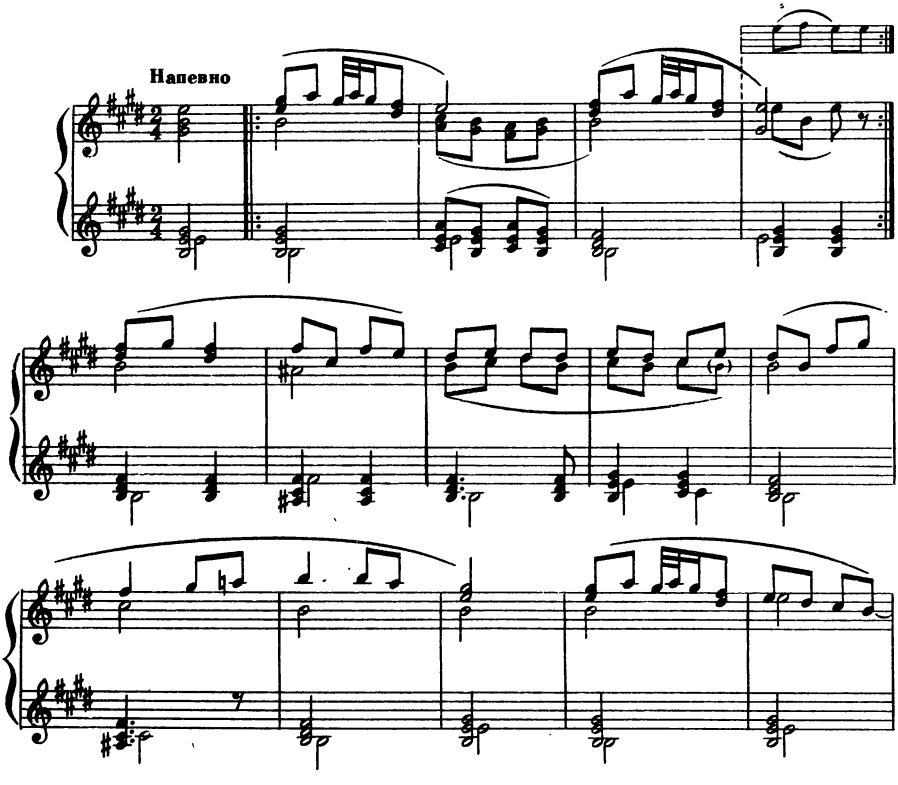
7. СТРАДАНИЯ

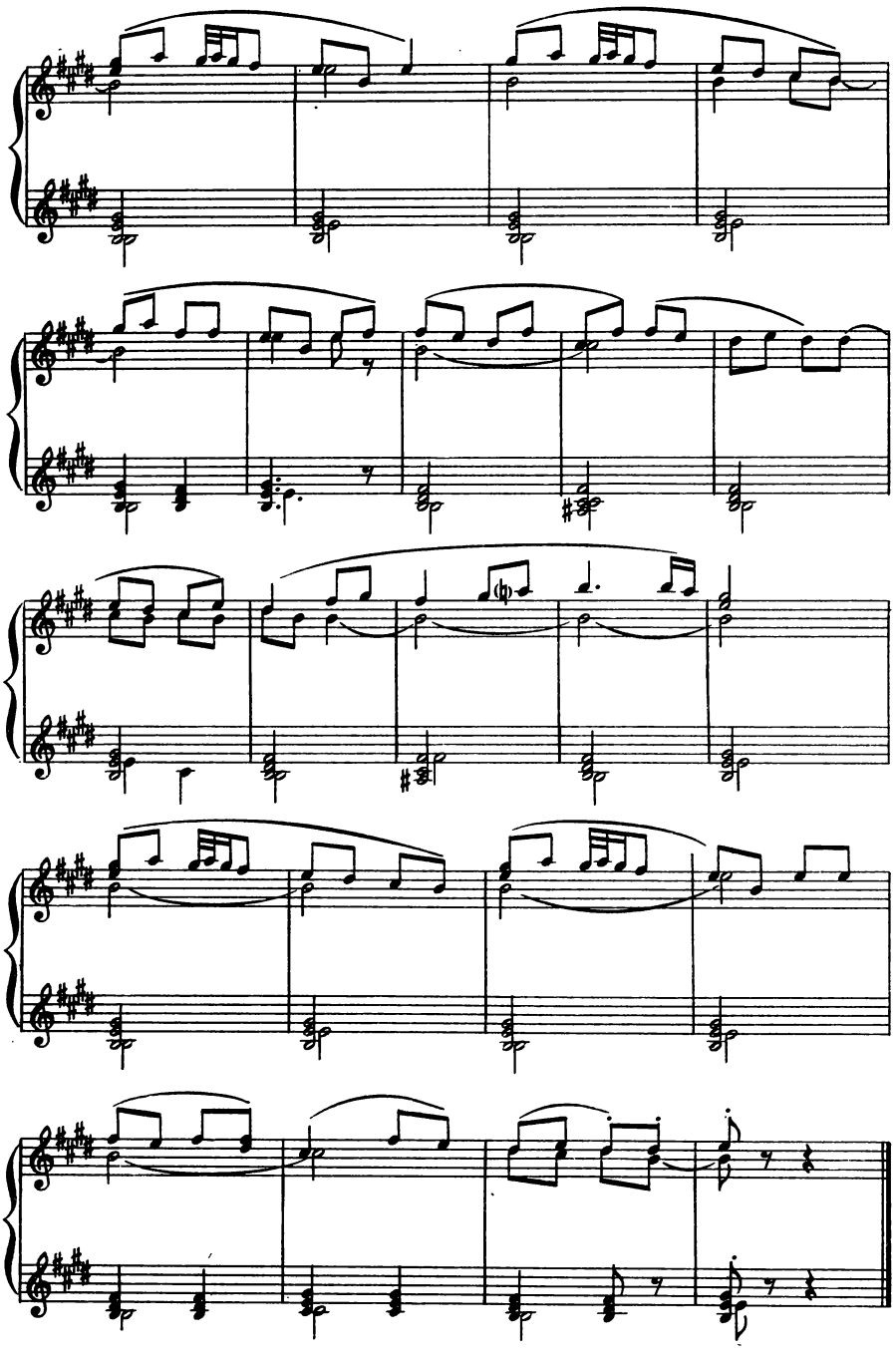
Бежецкие





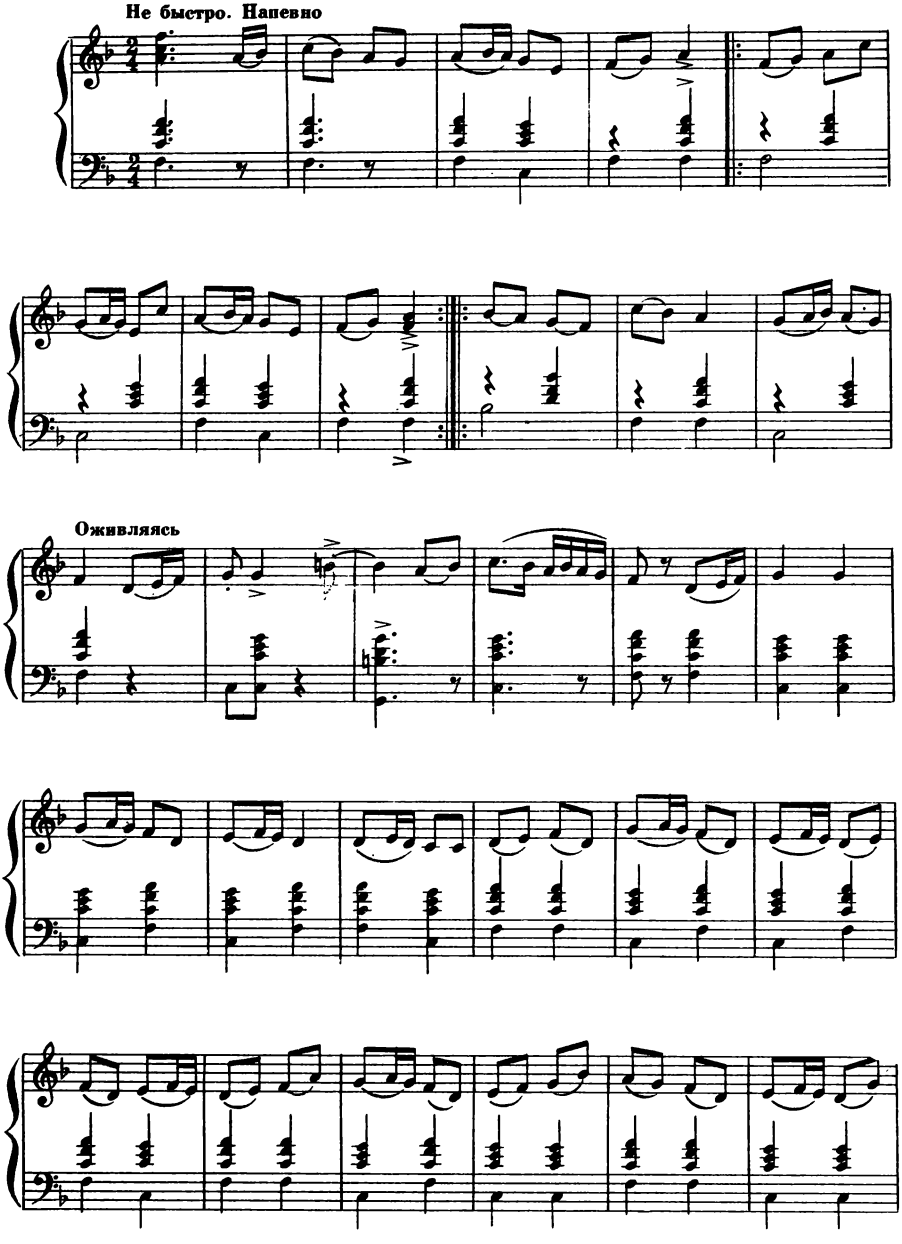
8. НОВГОРОДСКАЯ

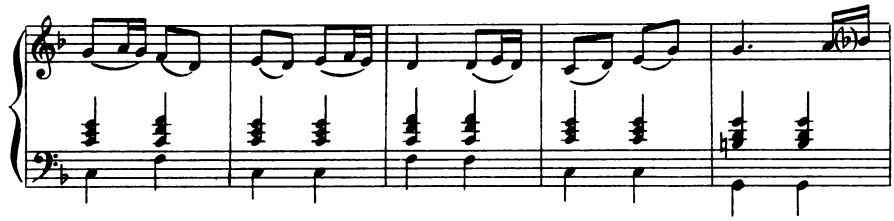


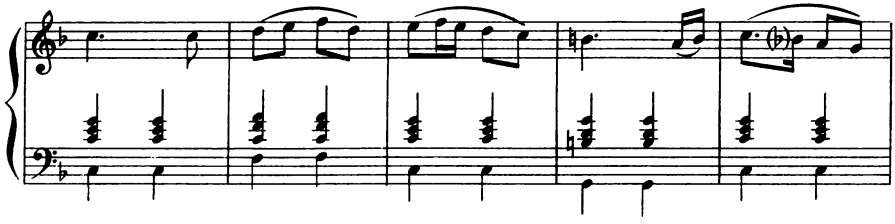


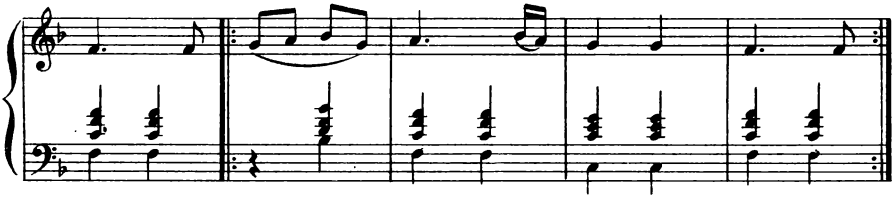
9. СТАРИННЫЙ НАИГРЫШ

По деревне с песенками



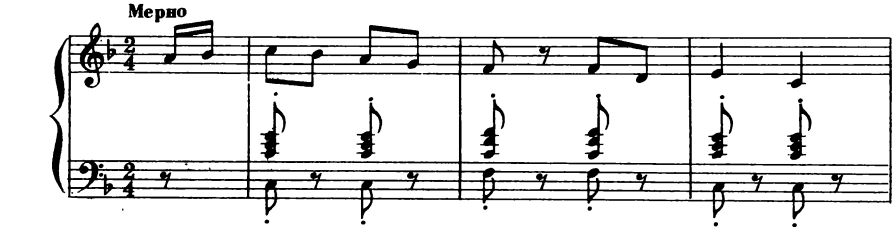


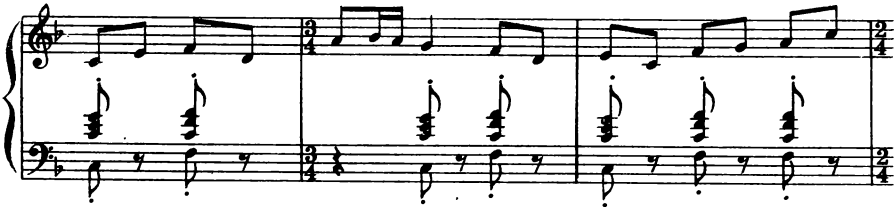


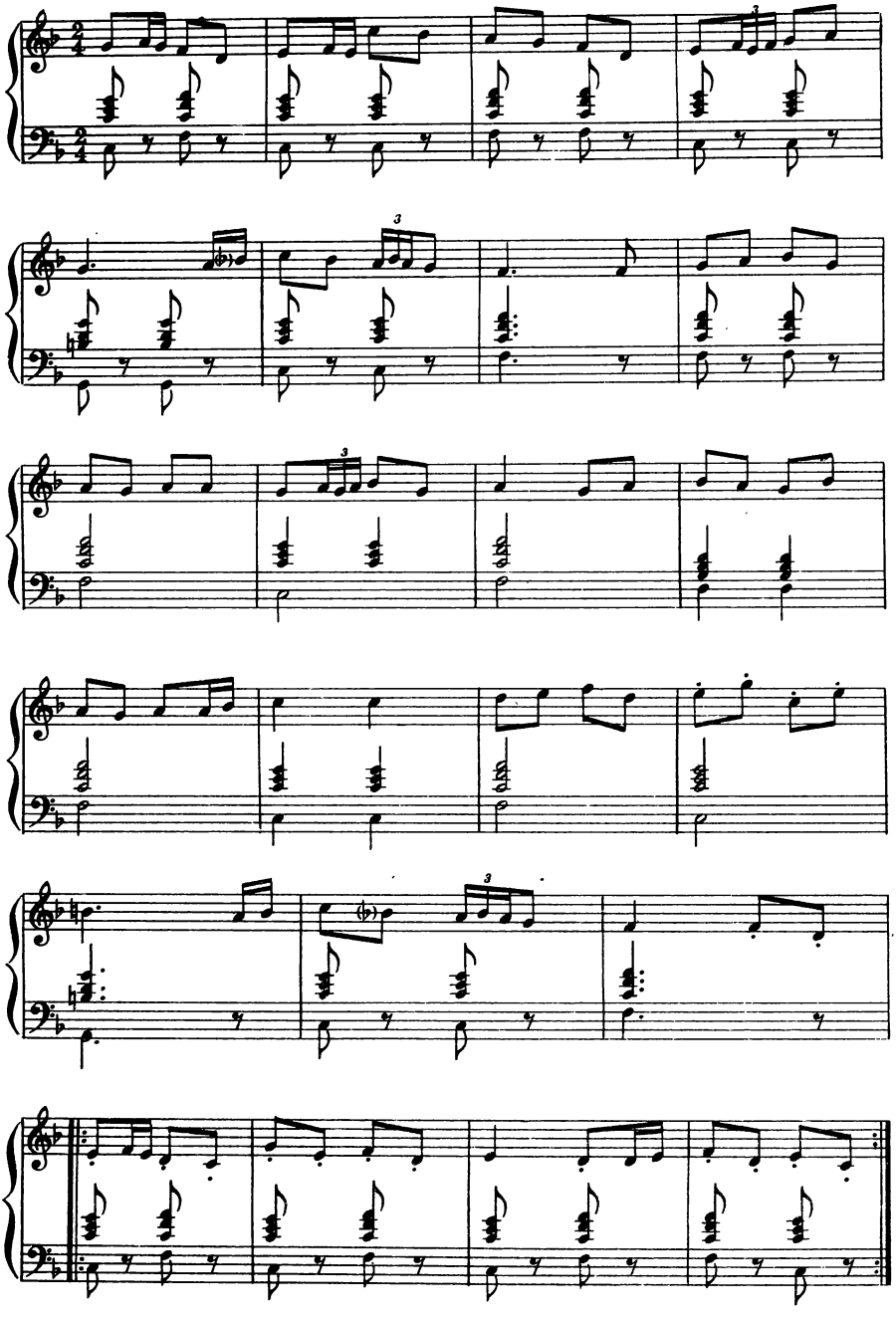


10. ПО ДЕРЕВНЕ

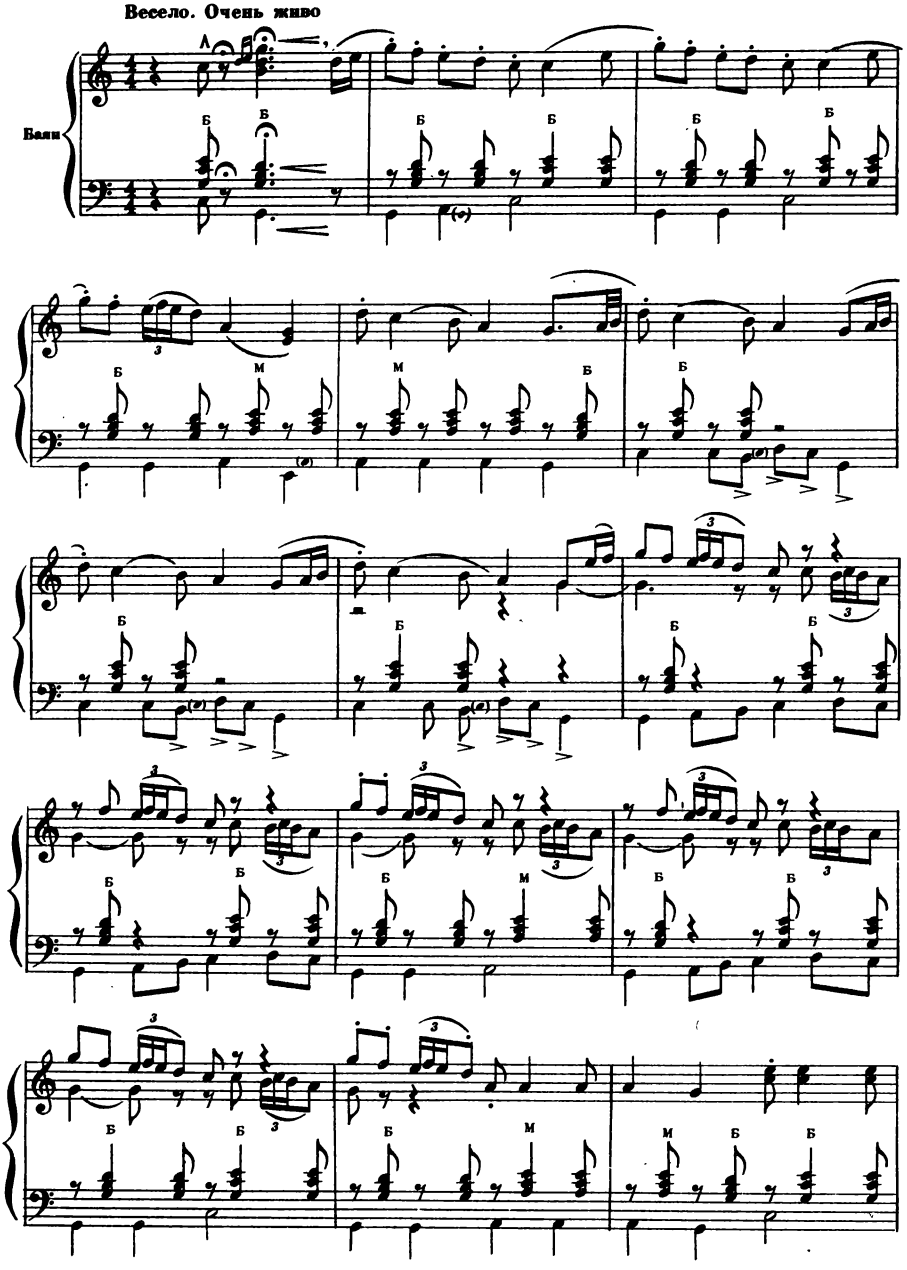
Старинный наигрыш

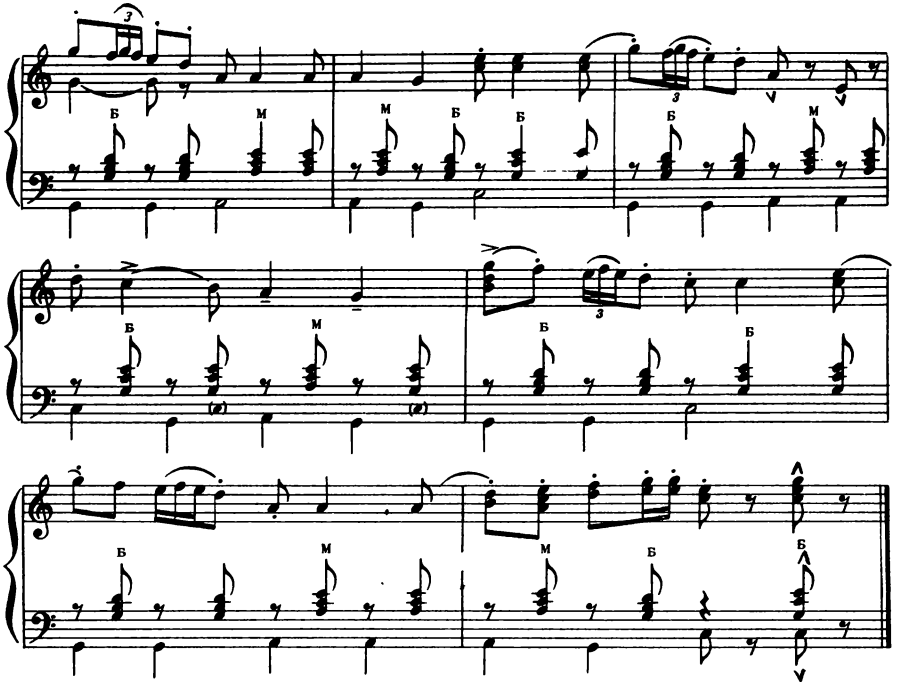






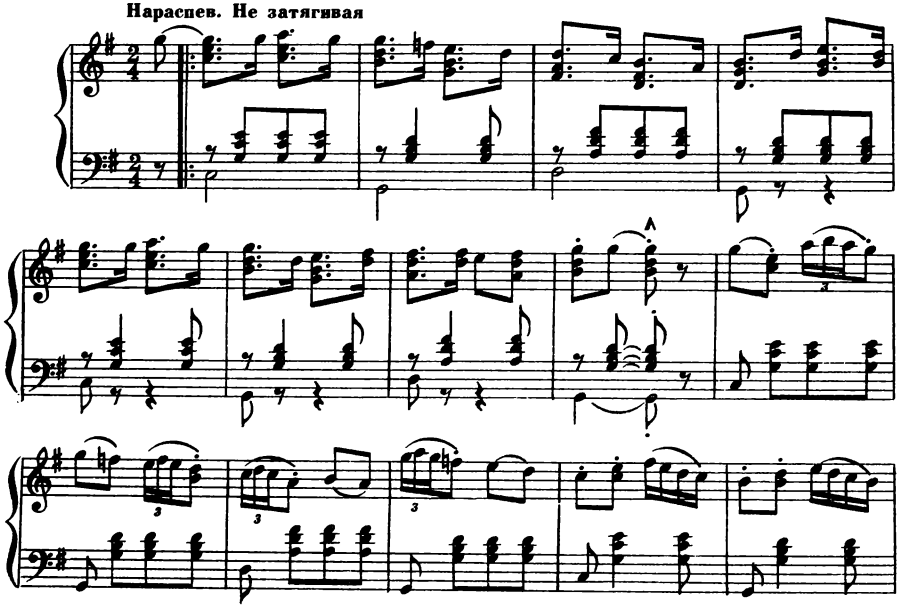
11. С ПЕСЕНКАМИ

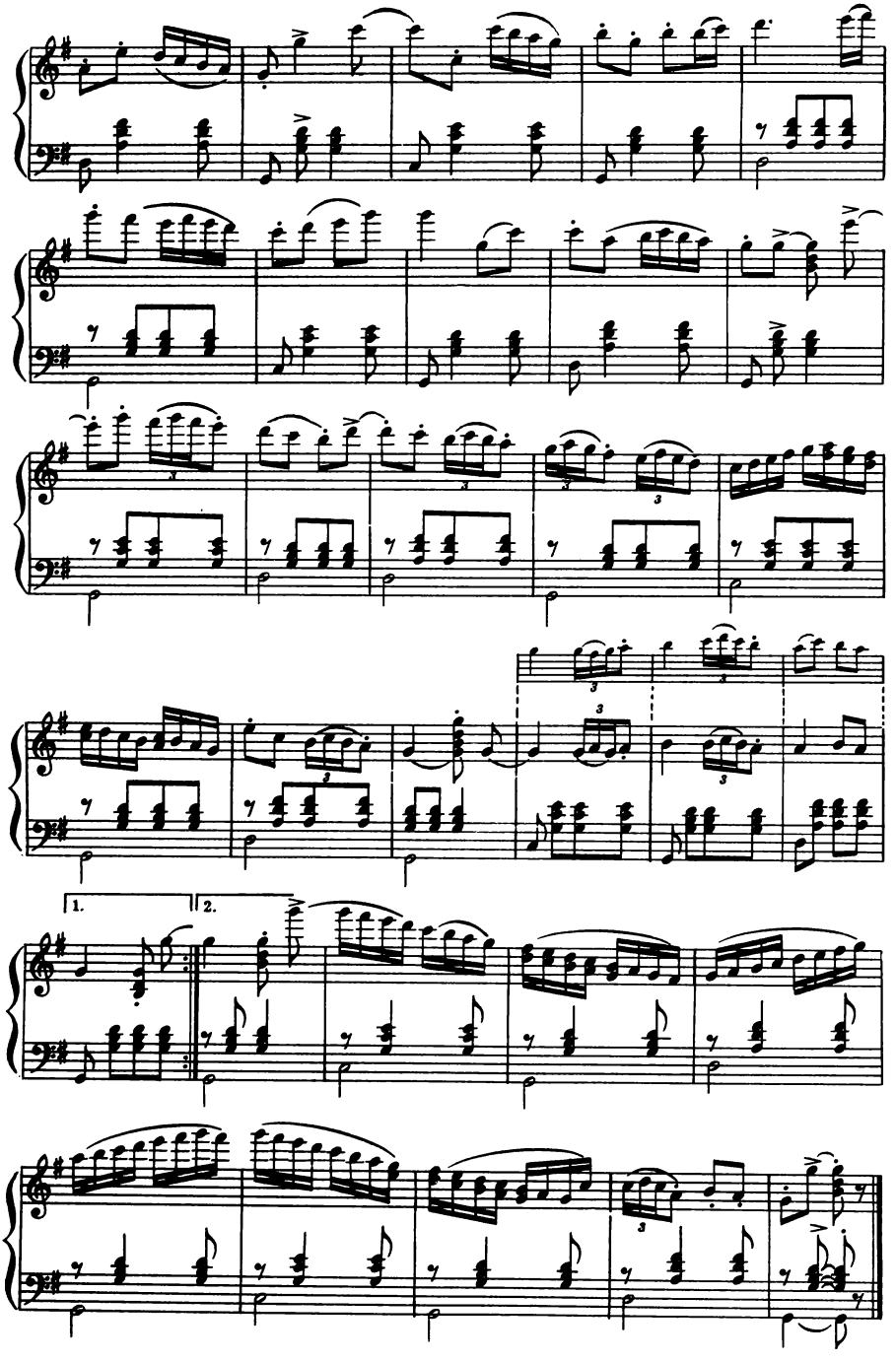




12. СТРАДАНИЯ

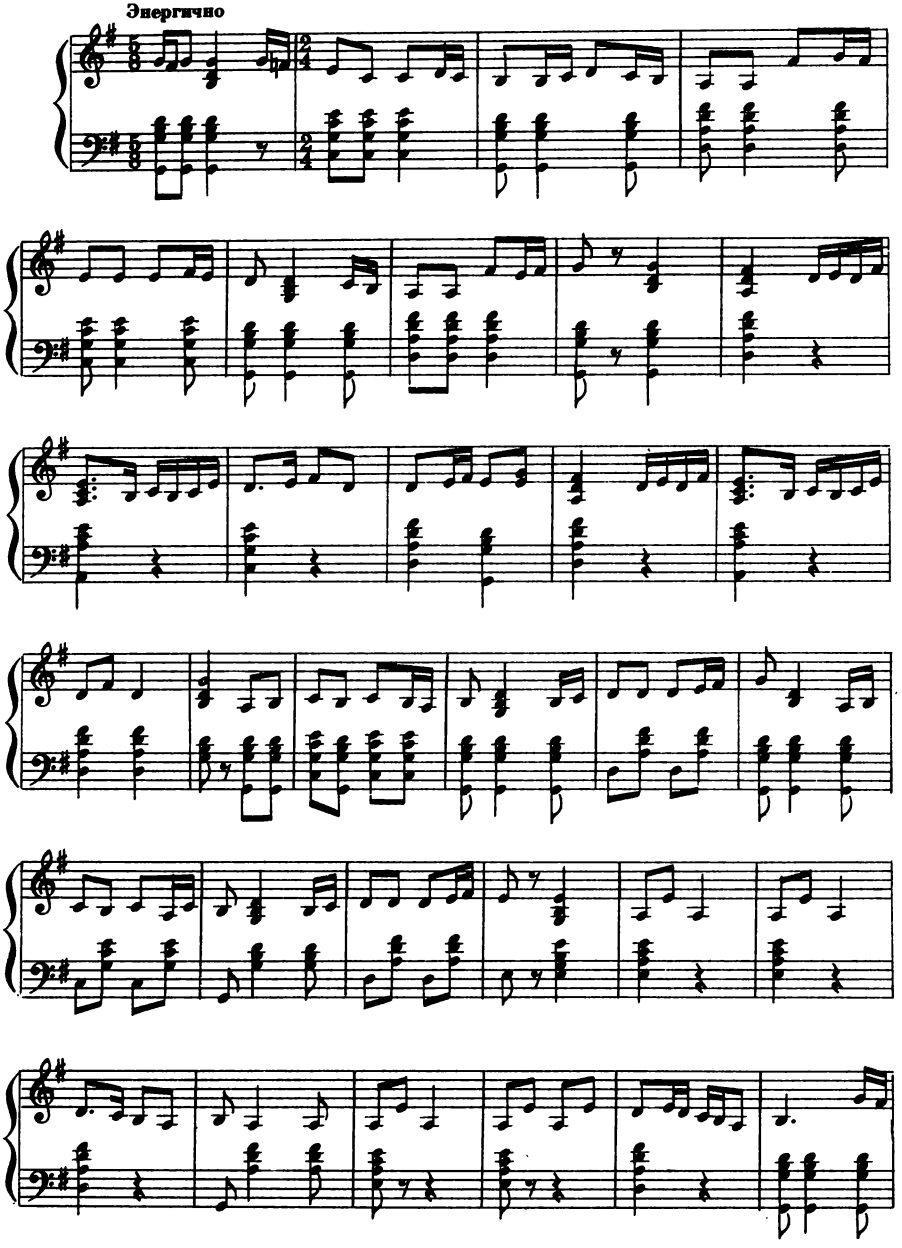
Смоленские

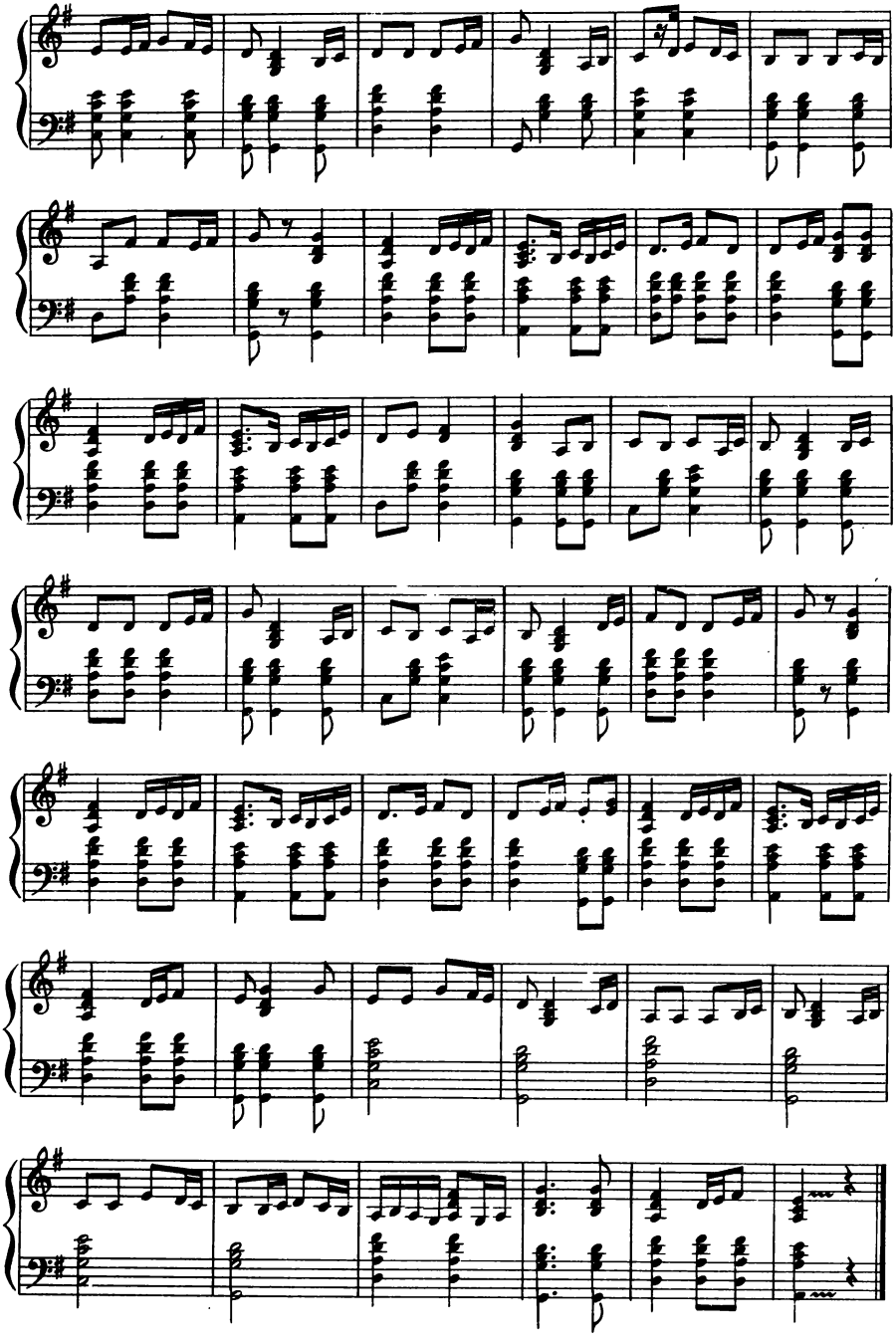



1.
2.

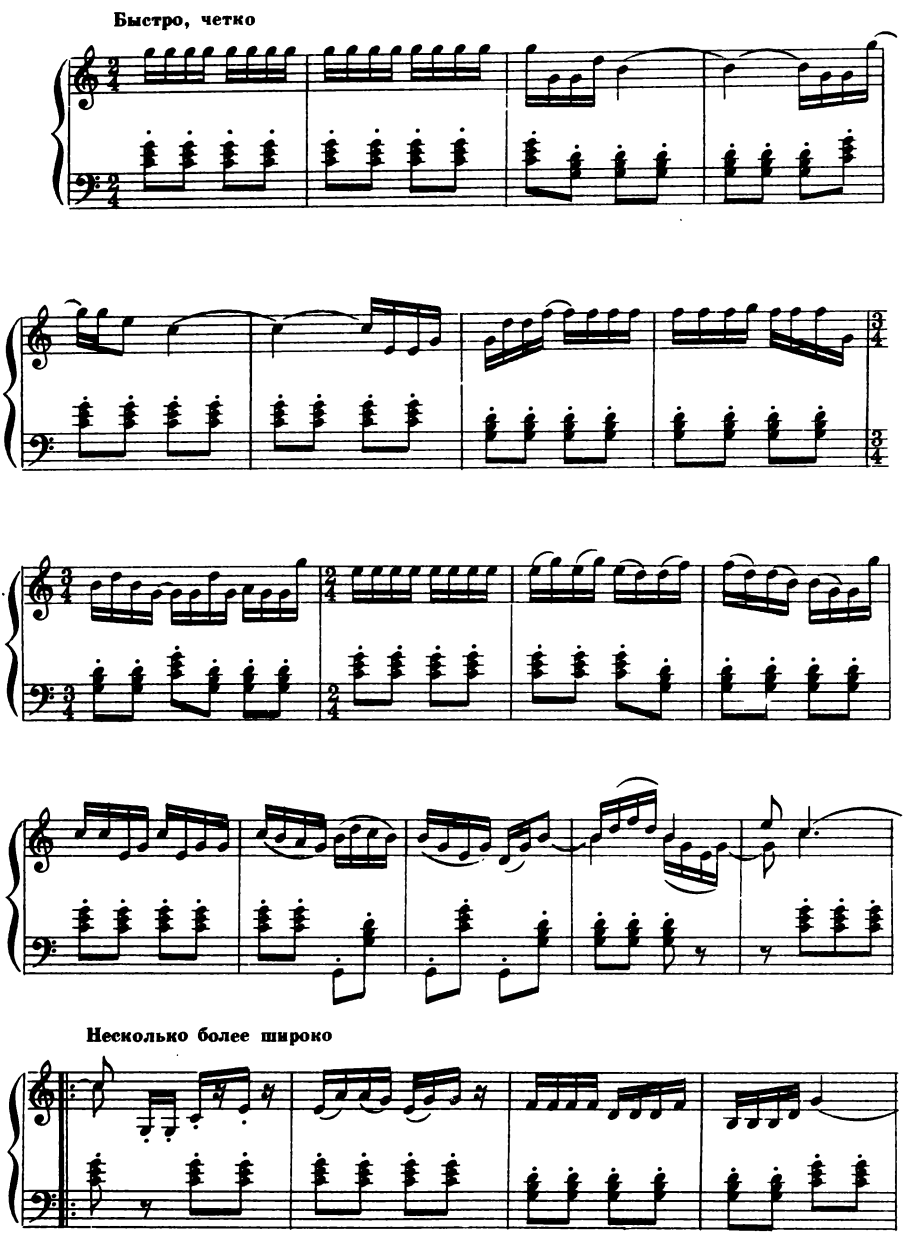
13. НА ПОЛ

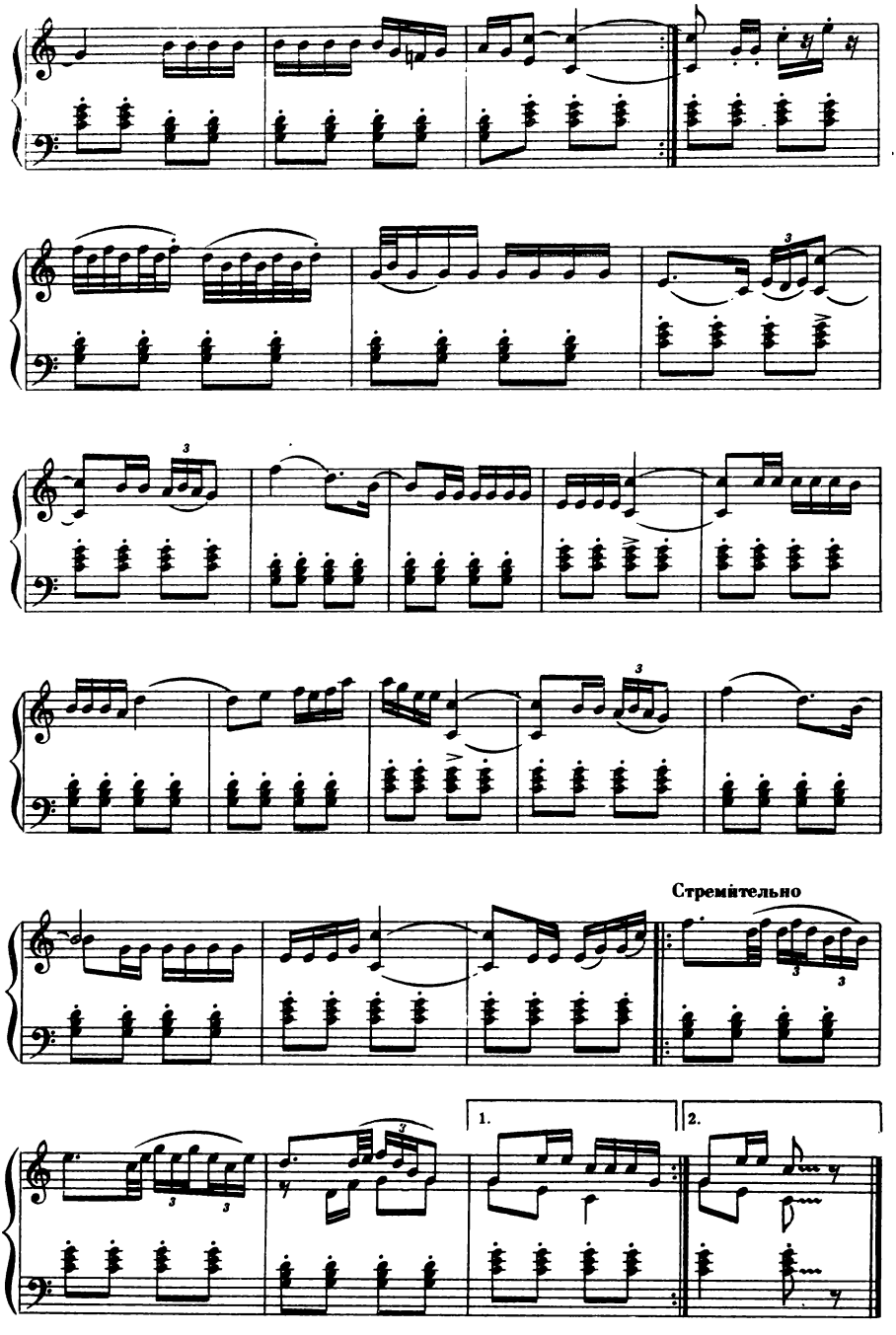
Псковская





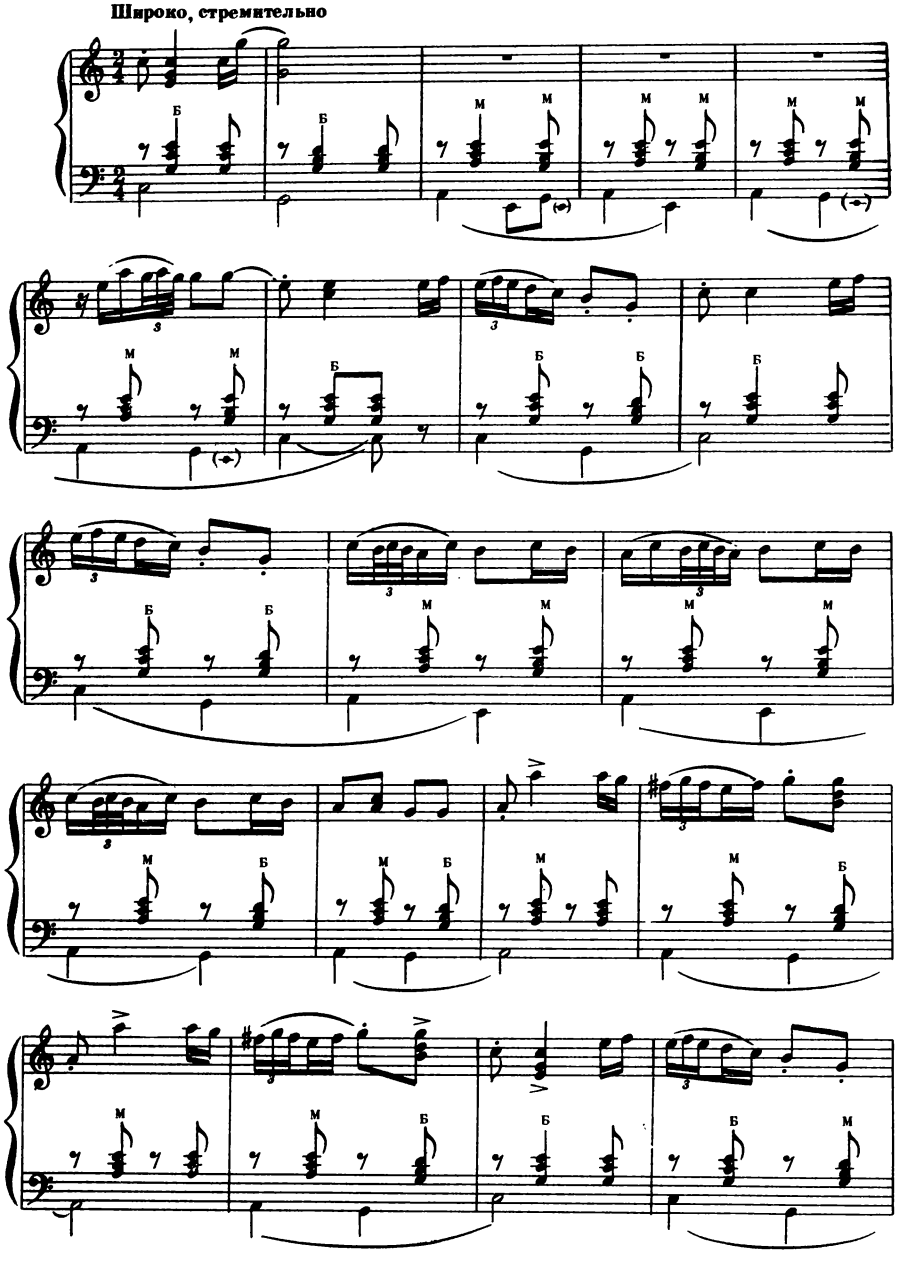
14. САРАТОВСКИЕ ПЕРЕБОРЫ

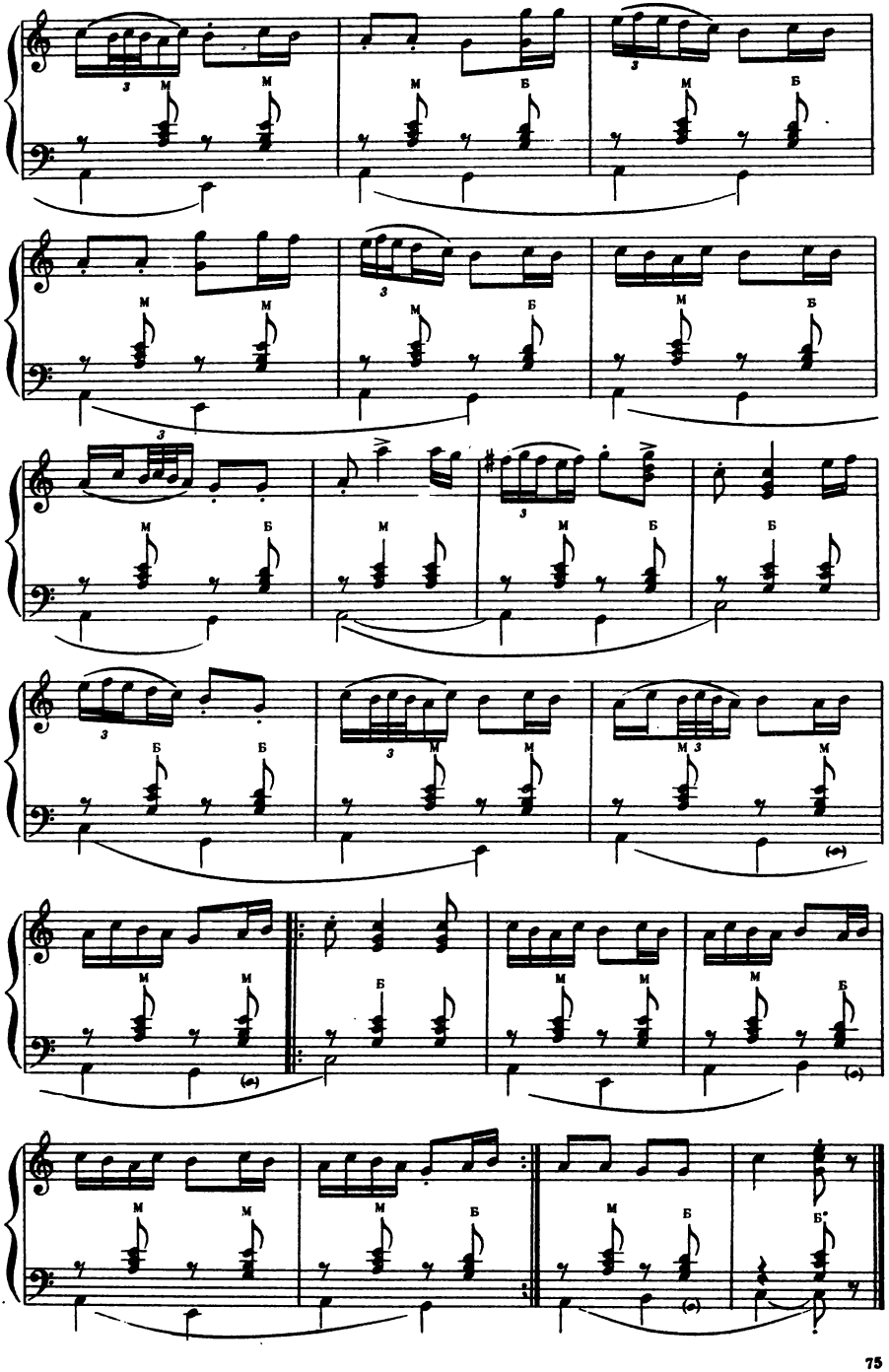



Стремительно
1.
2.

15. ПО ДЕРЕВНЕ

Лесная

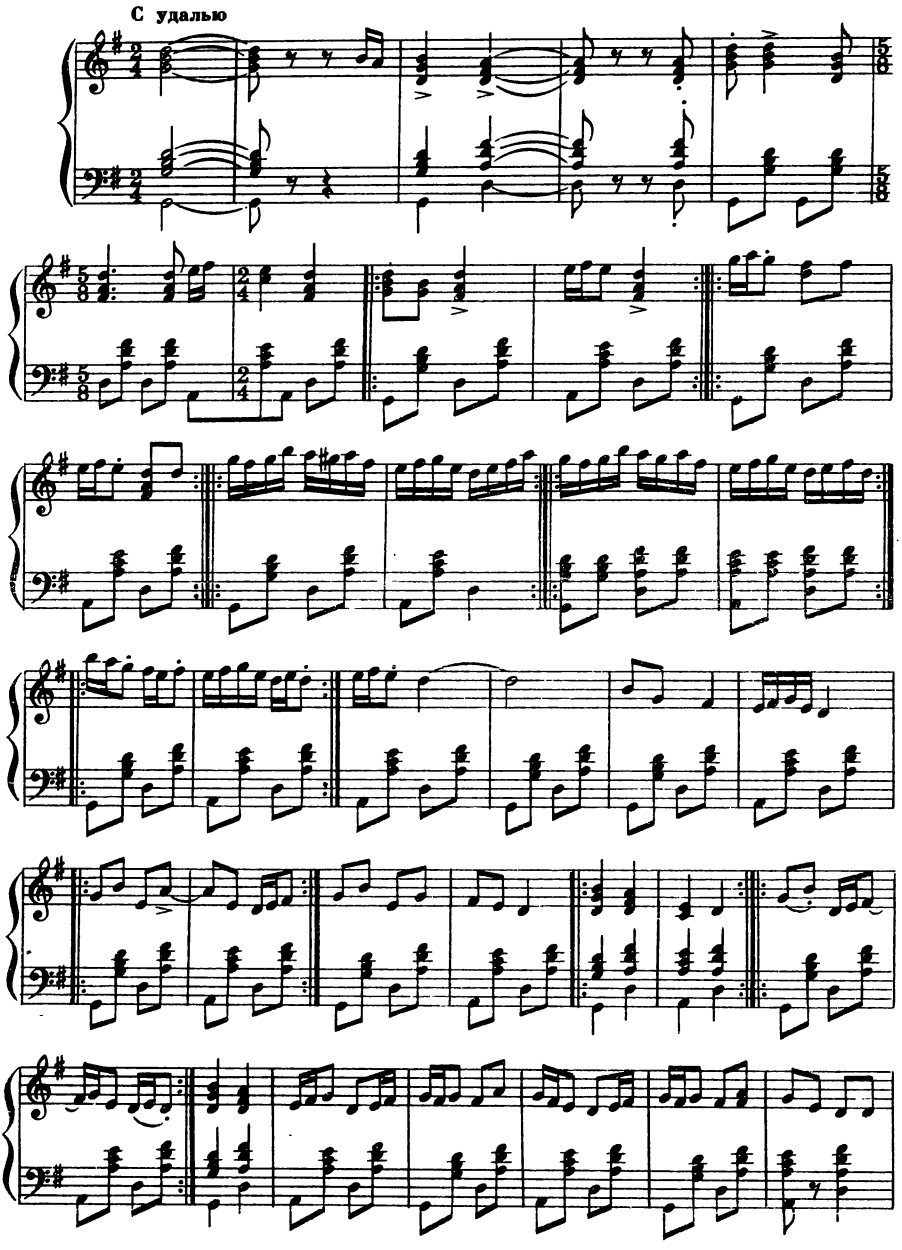


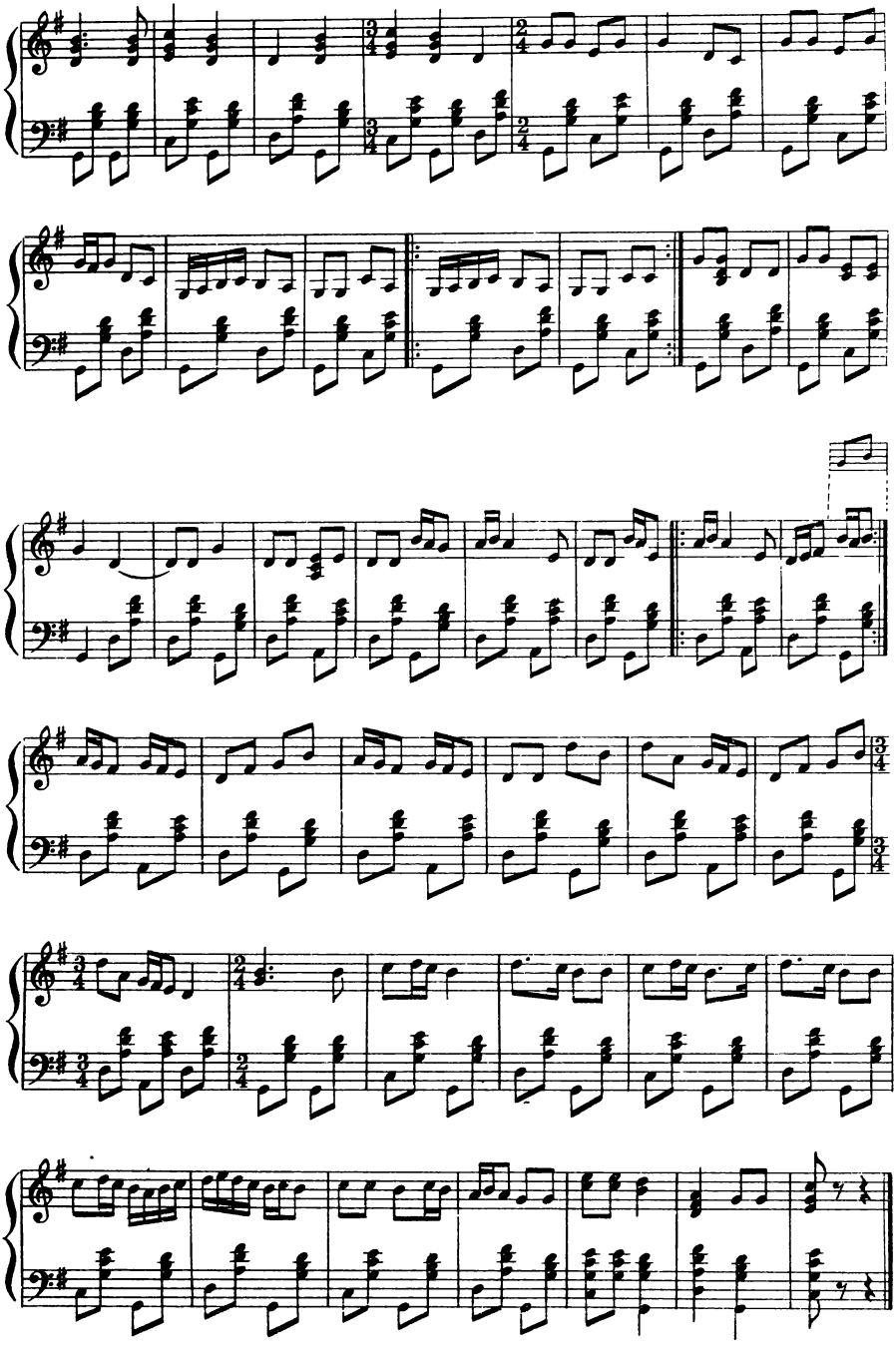


СОЛЬНЫЕ ПЛЯСОВЫЕ И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ НАИГРЫШИ

16. РУССКОГО

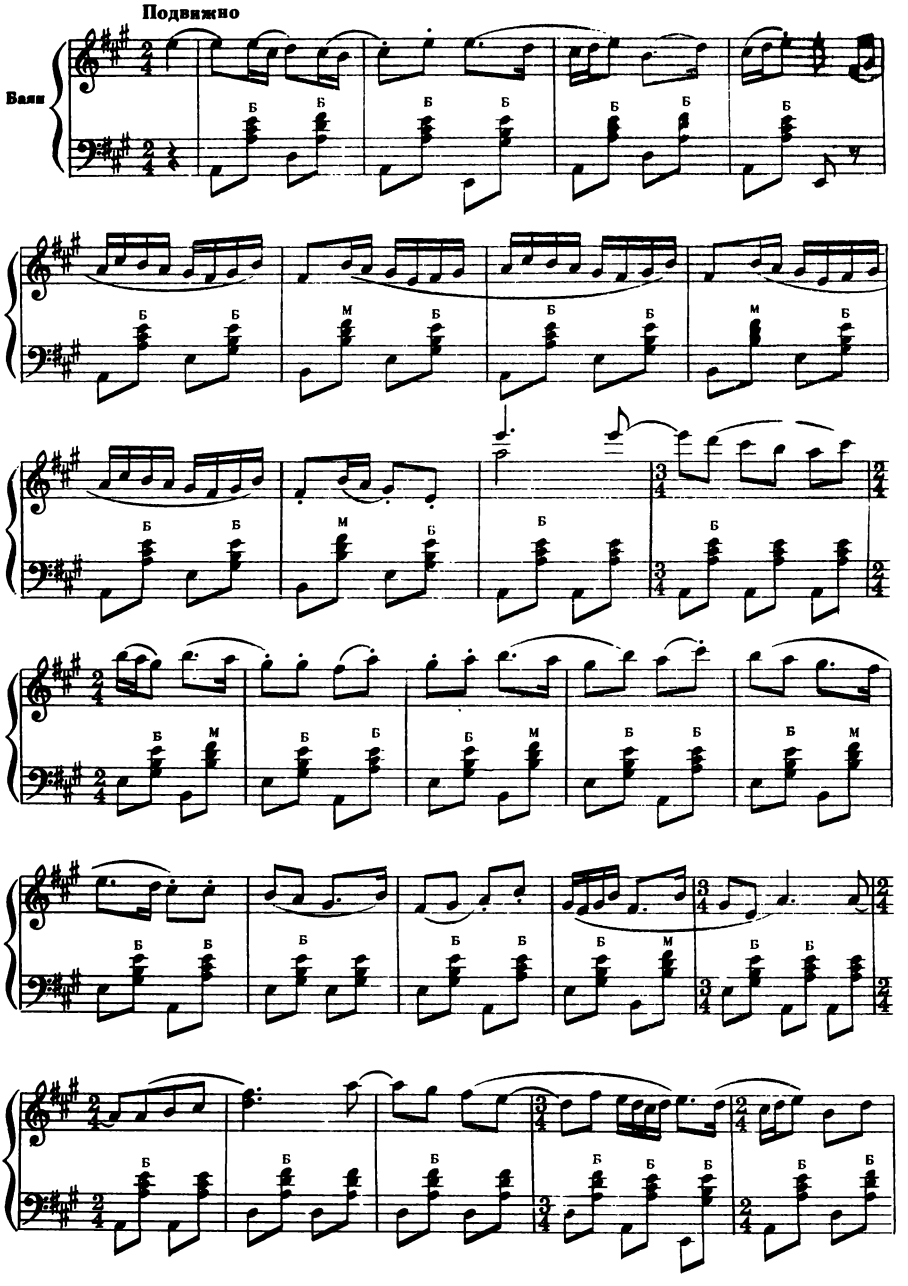
Весьегонская

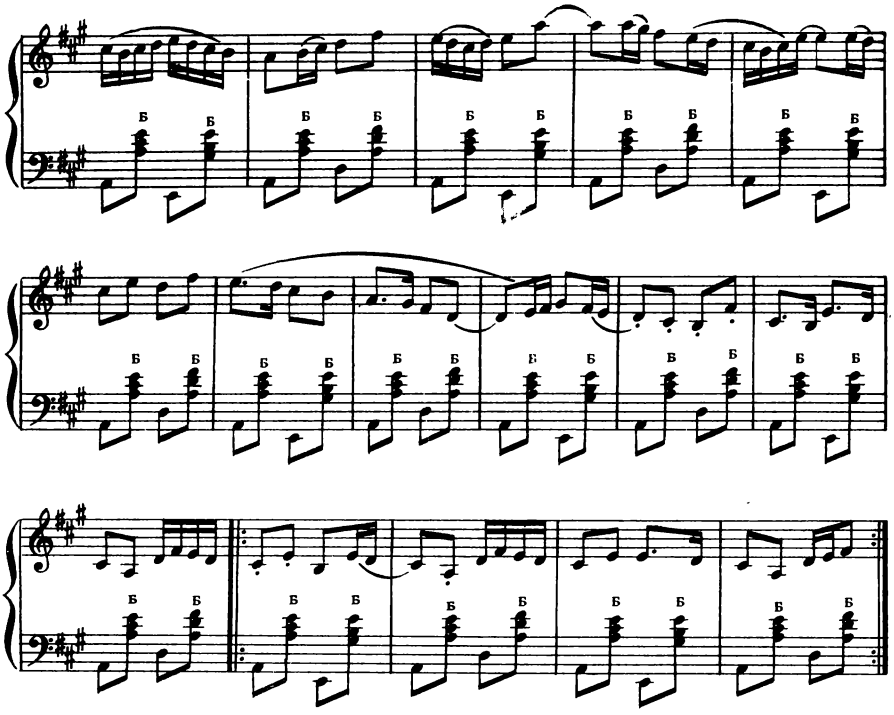




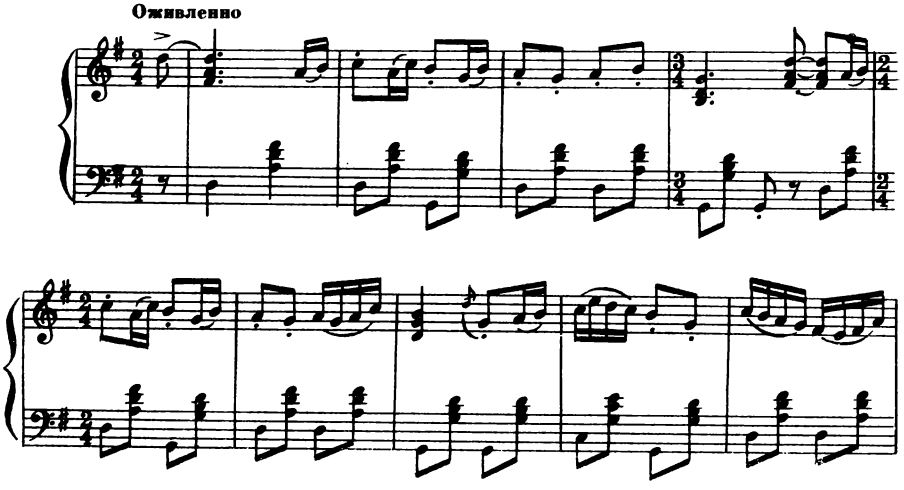
17. КРУГ

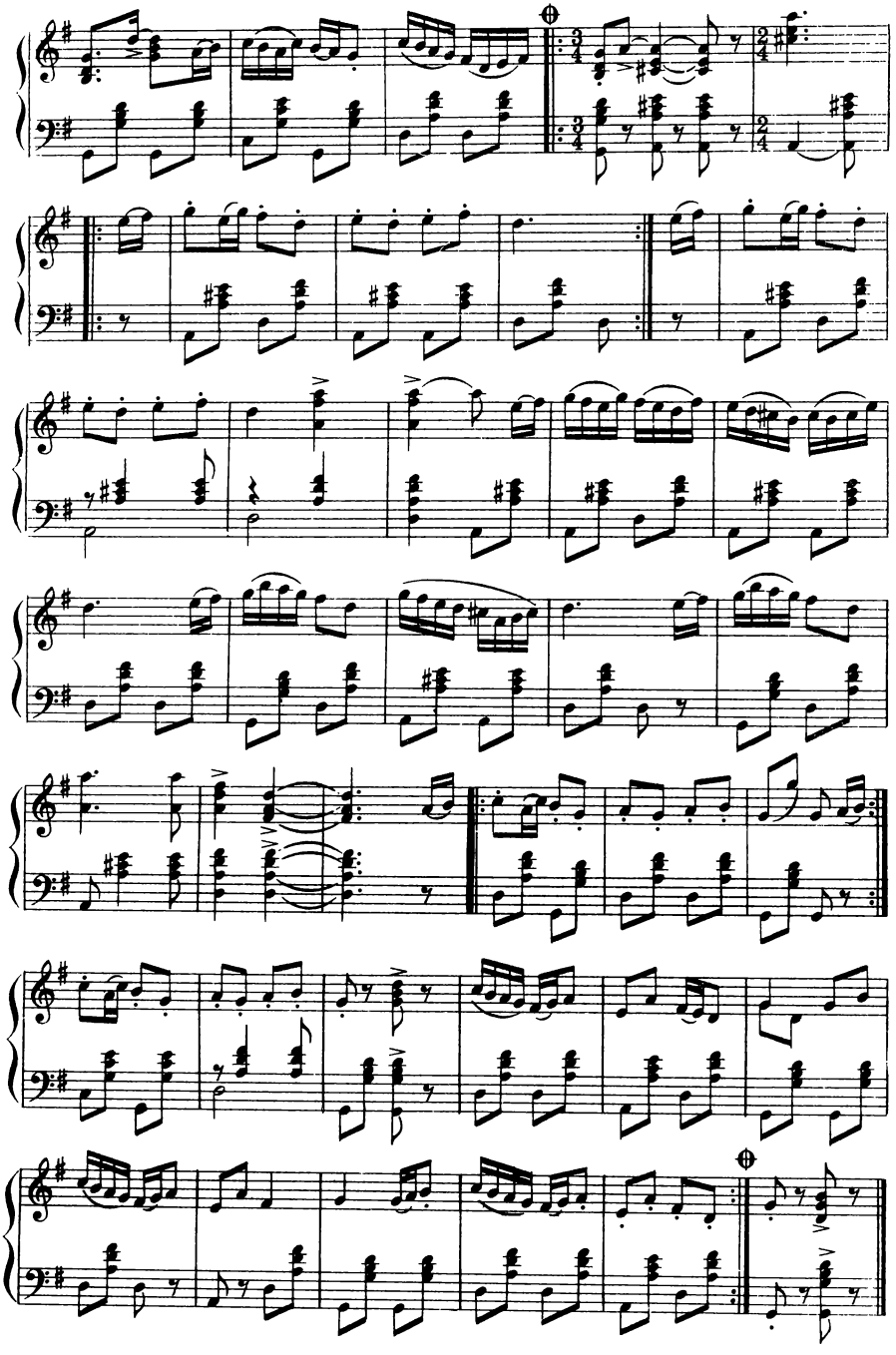
Кадрильный наигрыш





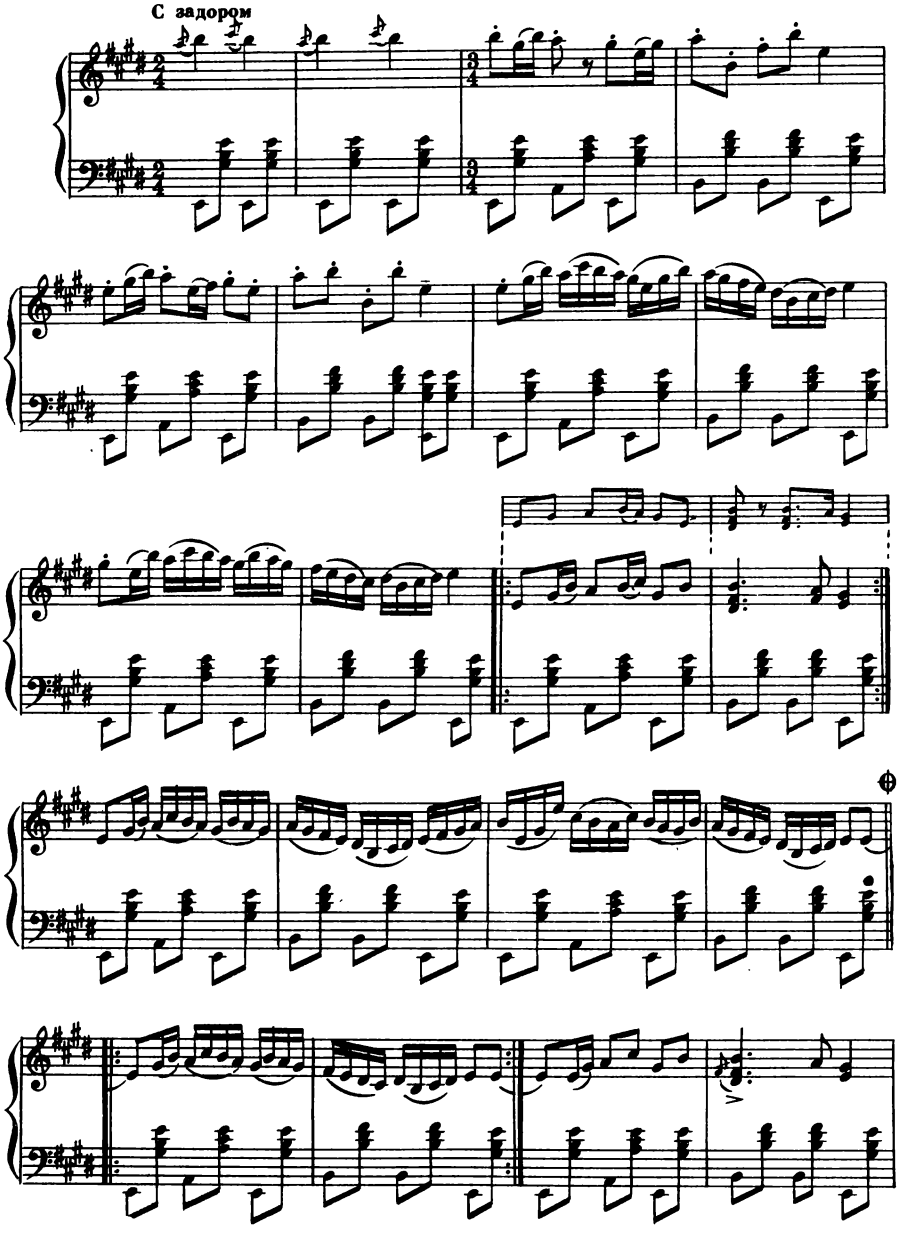
18. КАМАРИНСКАЯ

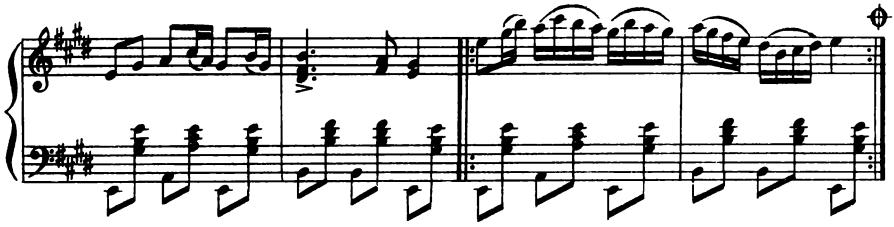




19. КАМАРИНСКАЯ

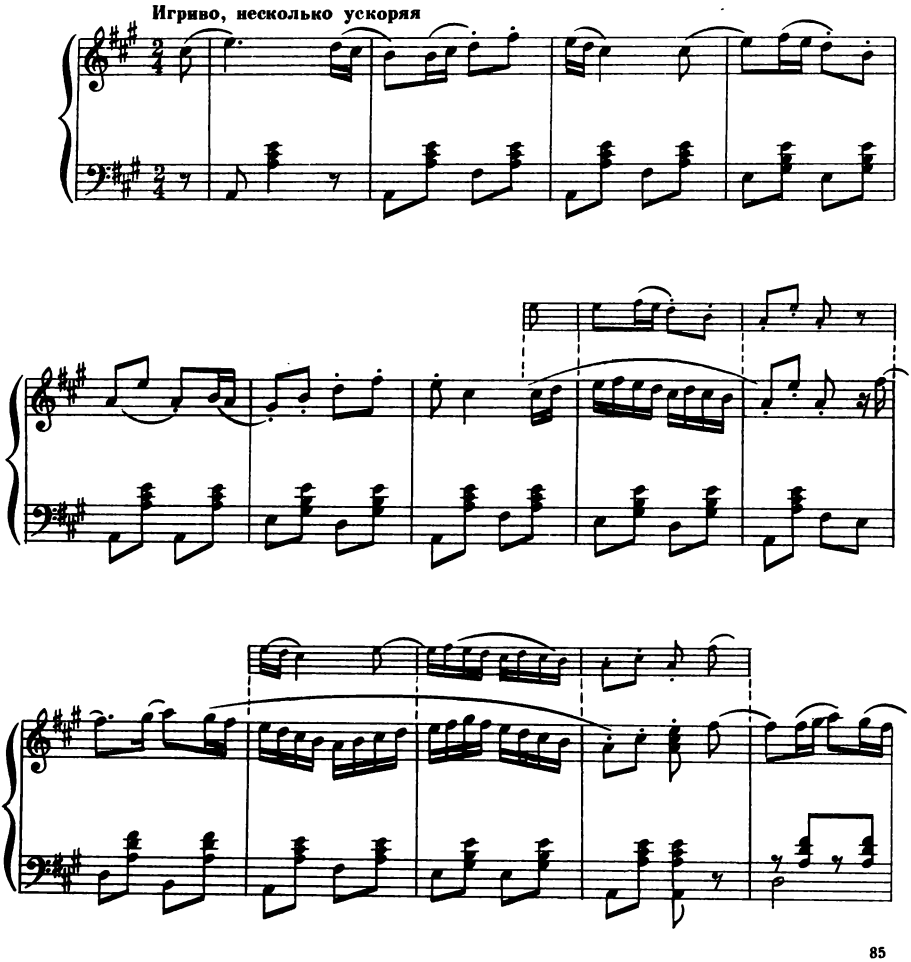
ФИГУРА КАДРИЛИ

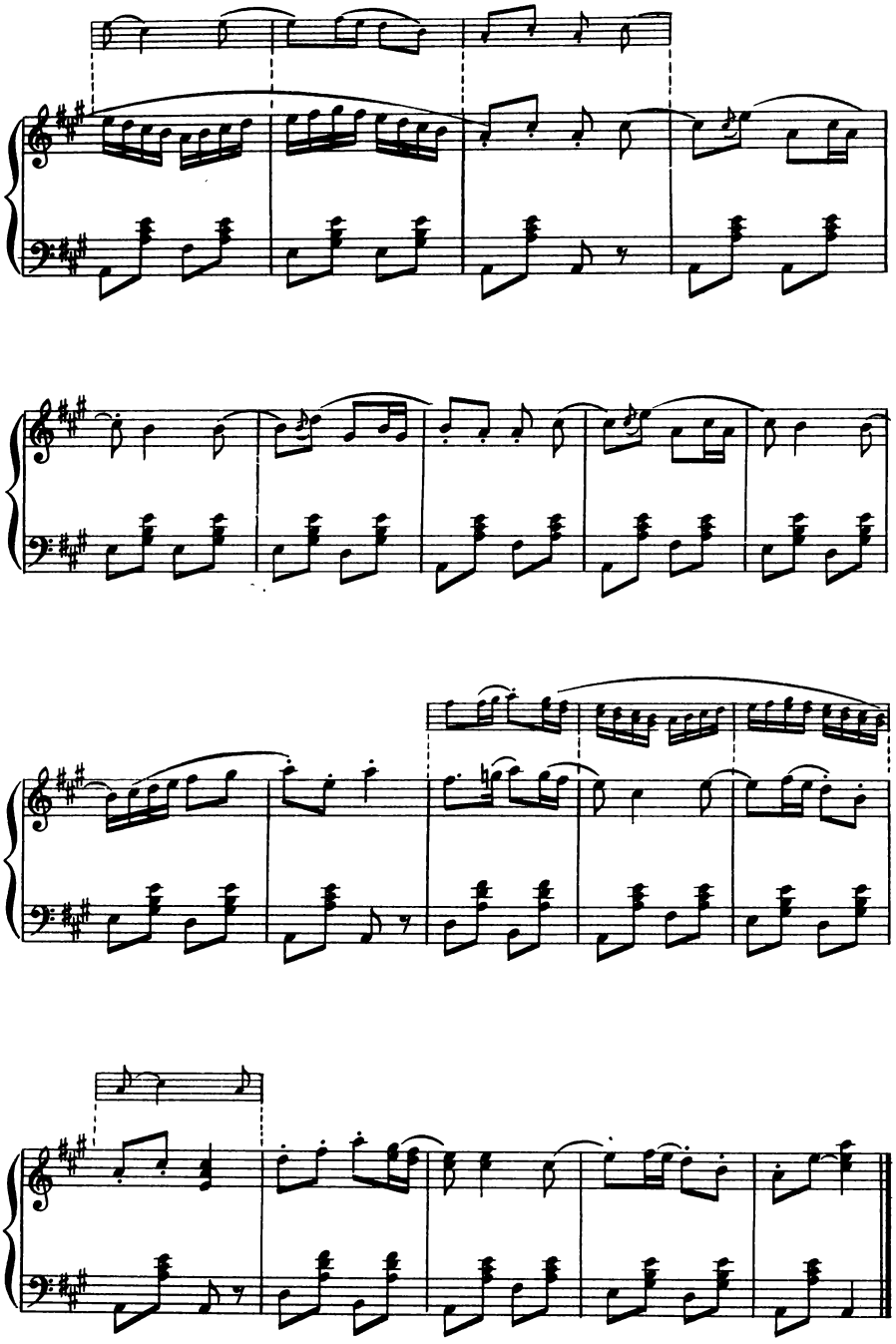




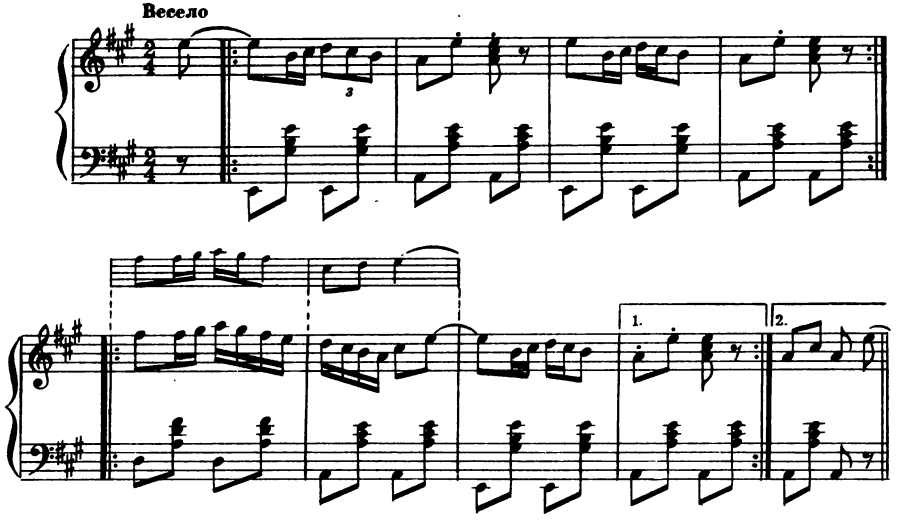
20. КРАКОВЯК

Весьегонский

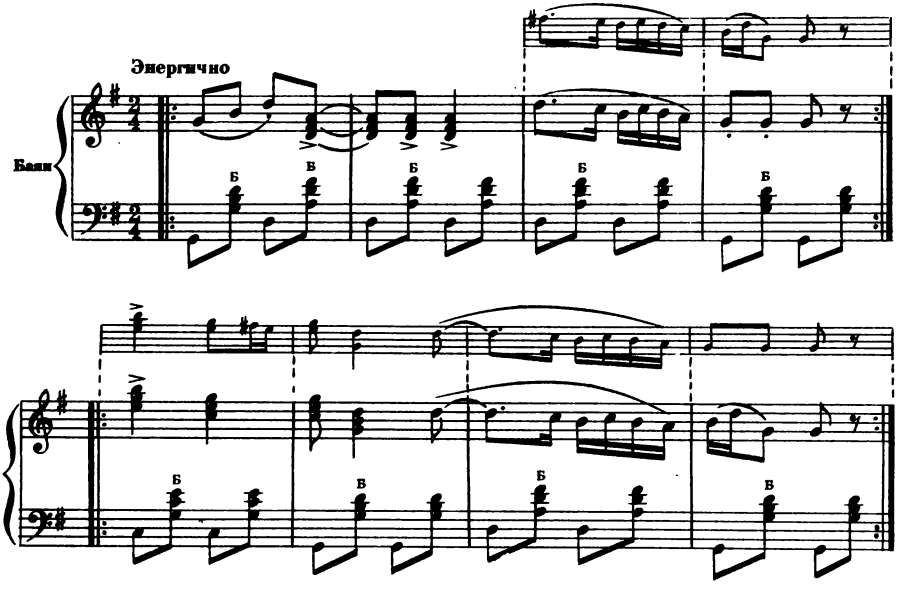




21. КРАКОВЯК
Смоленский

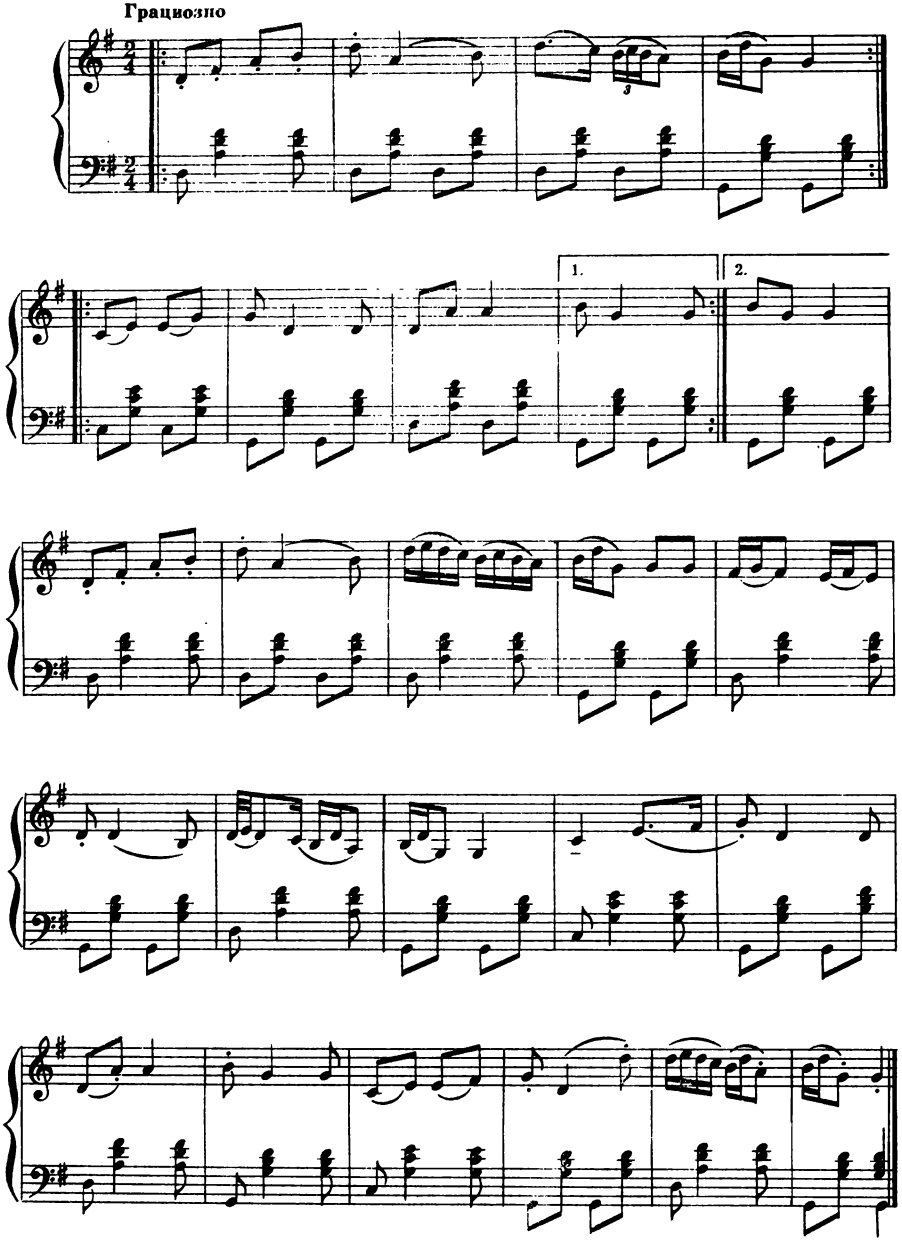


22. КРАКОВЯК
Вологодский



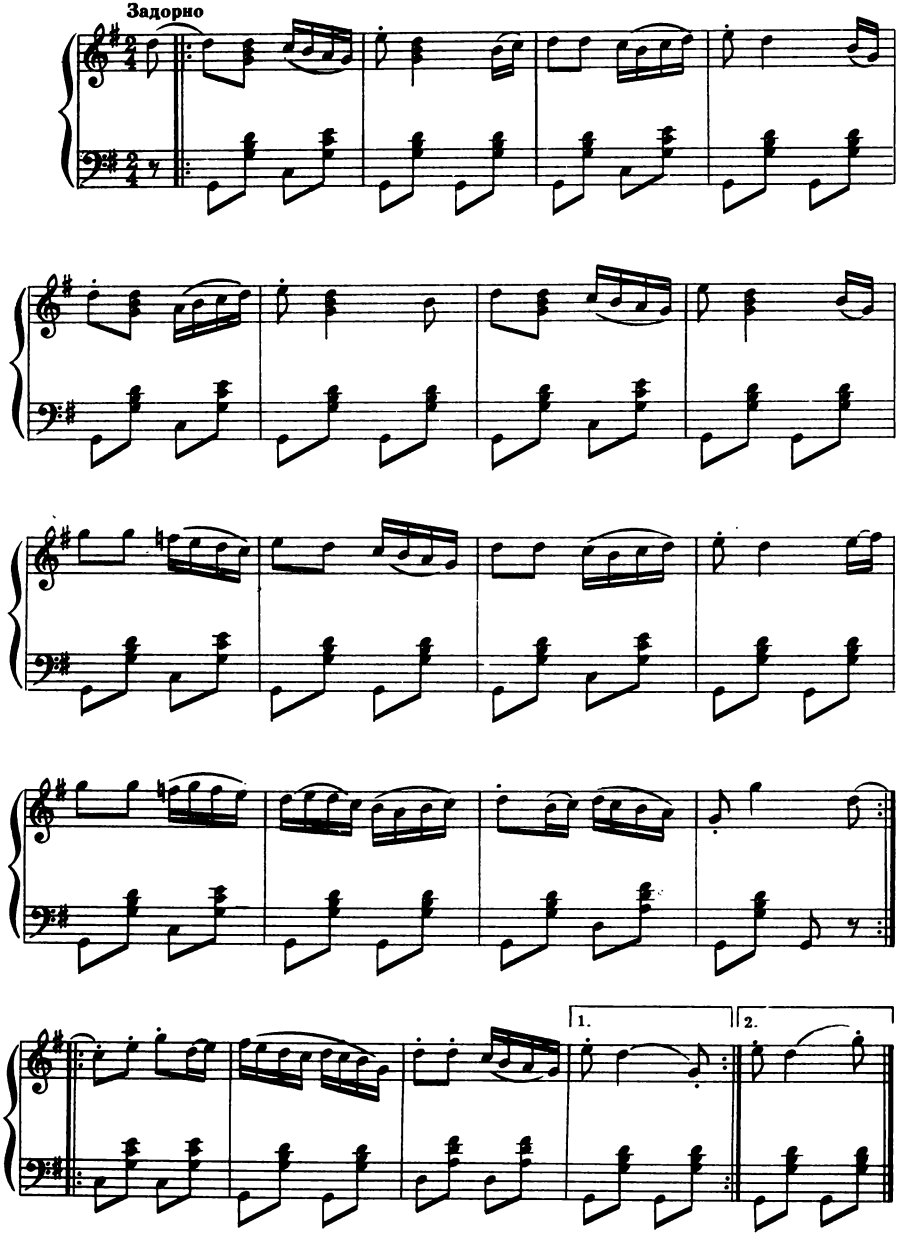
23. КРАКОВЯК

Волоколамский

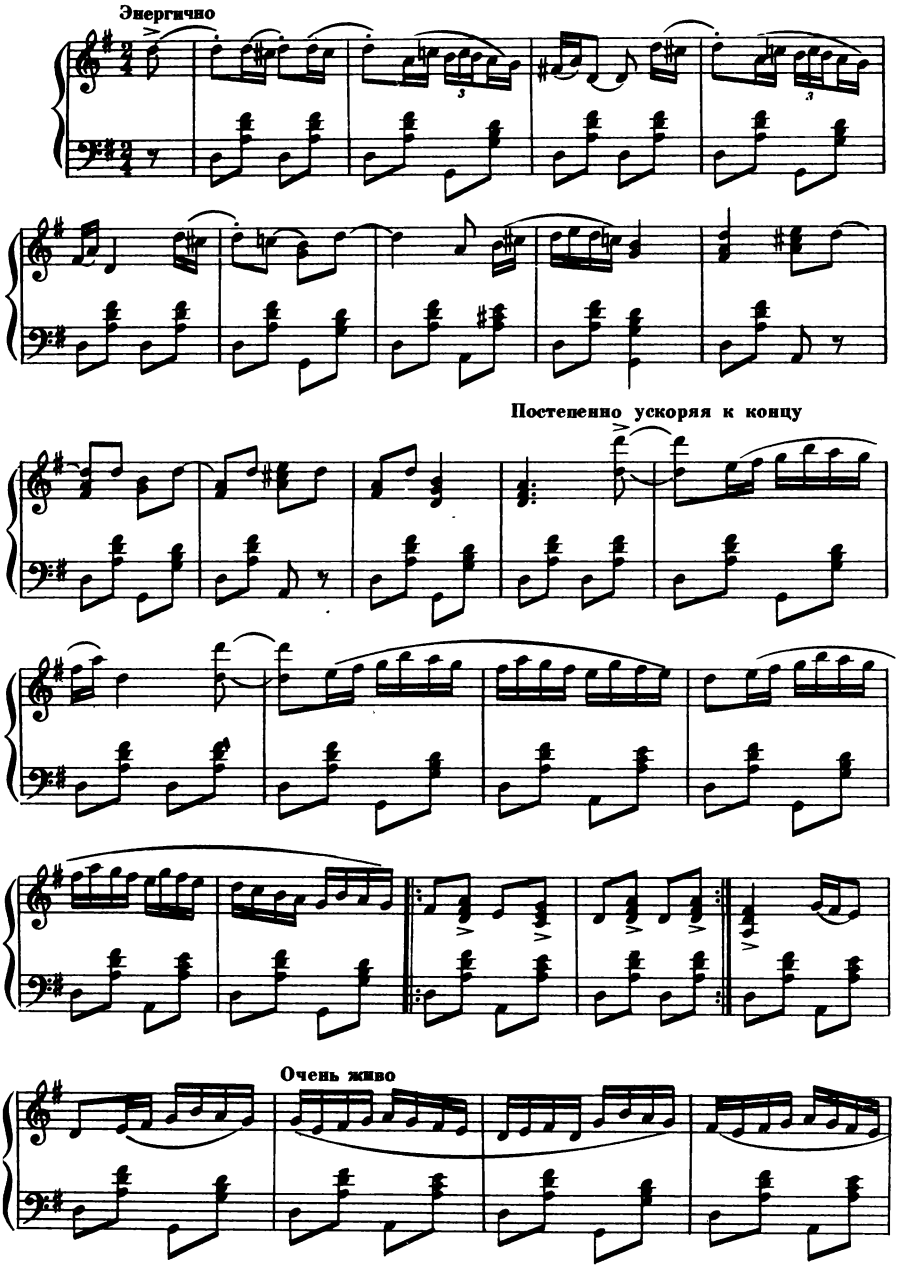


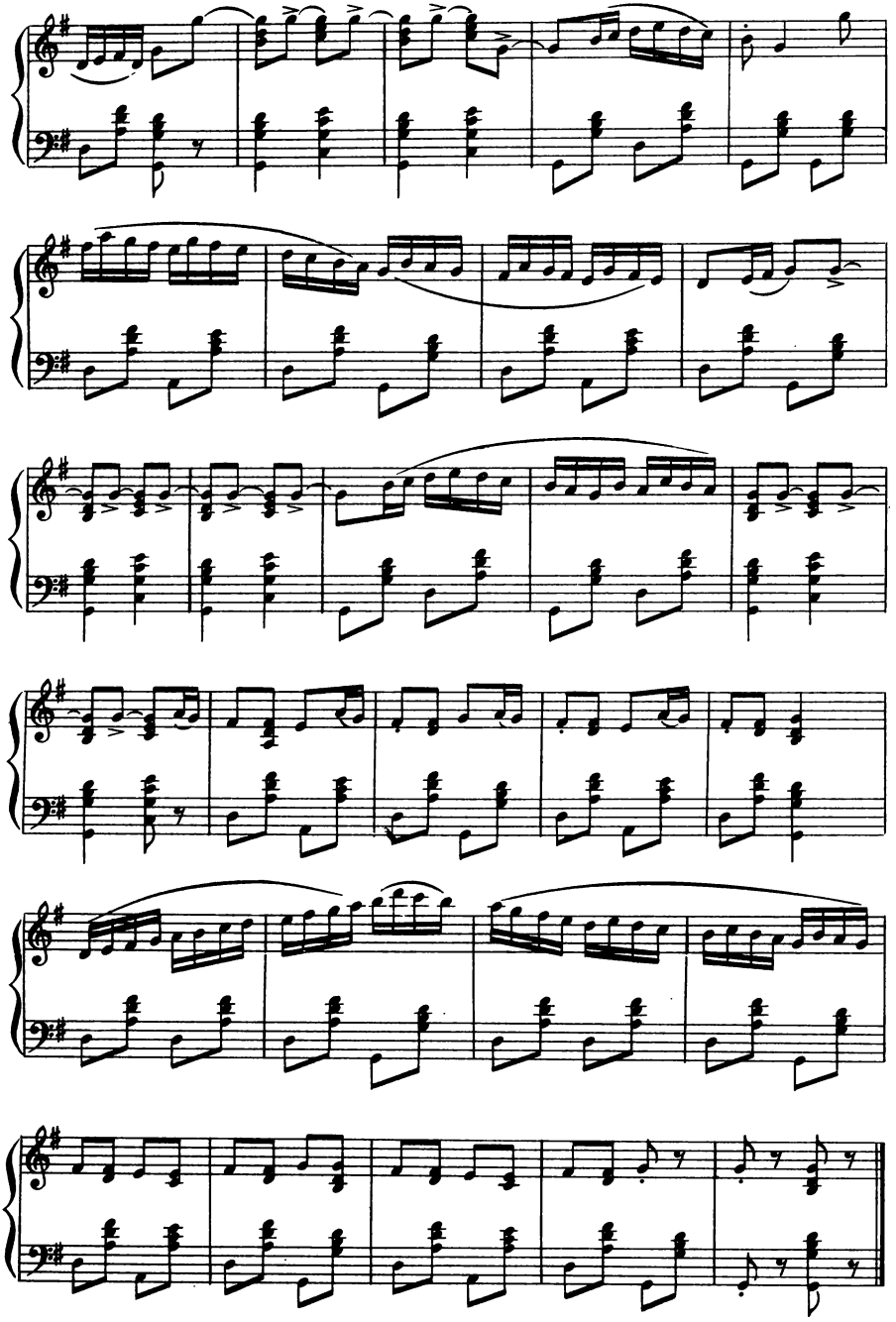
24. КРАКОВЯК

Починковский

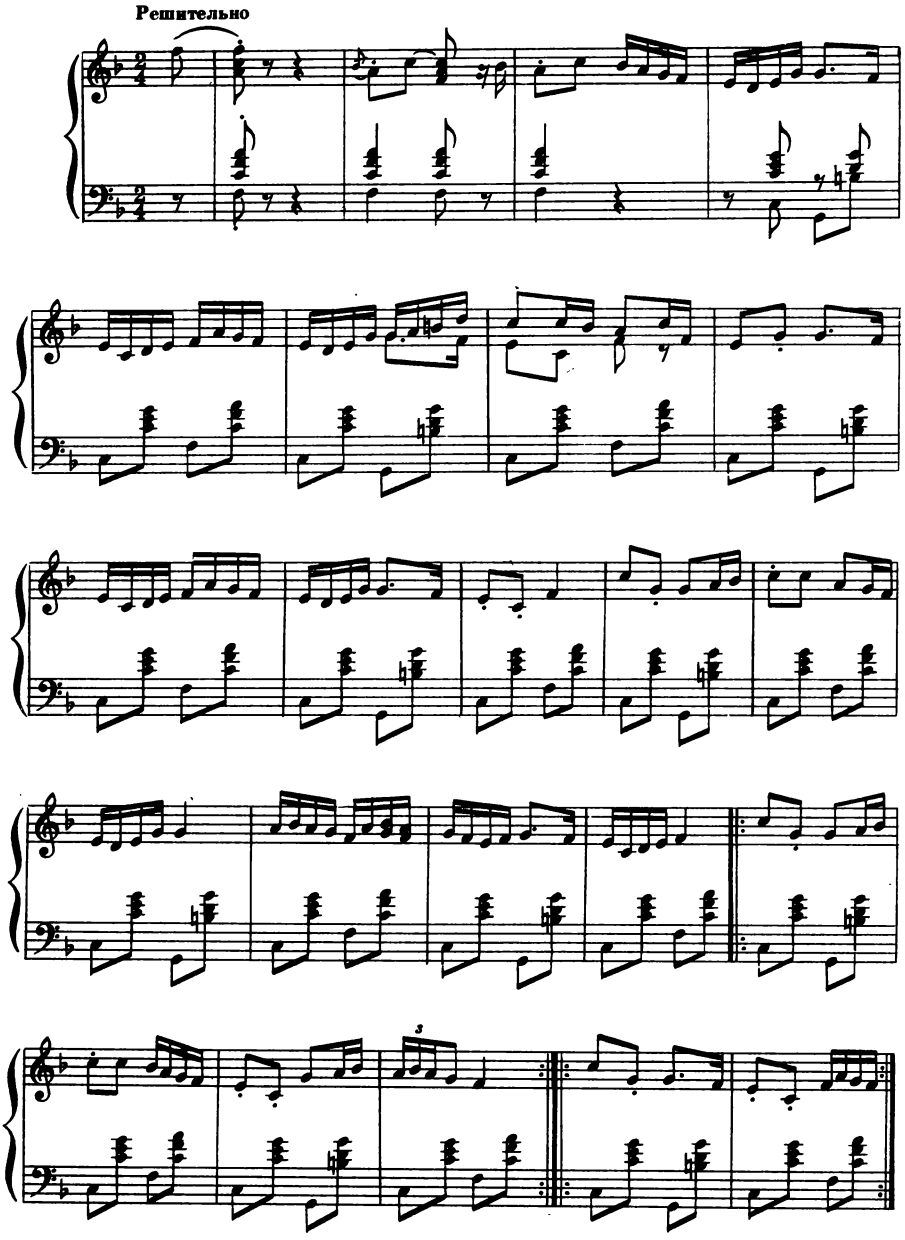


25. РУССКОГО
Смоленская

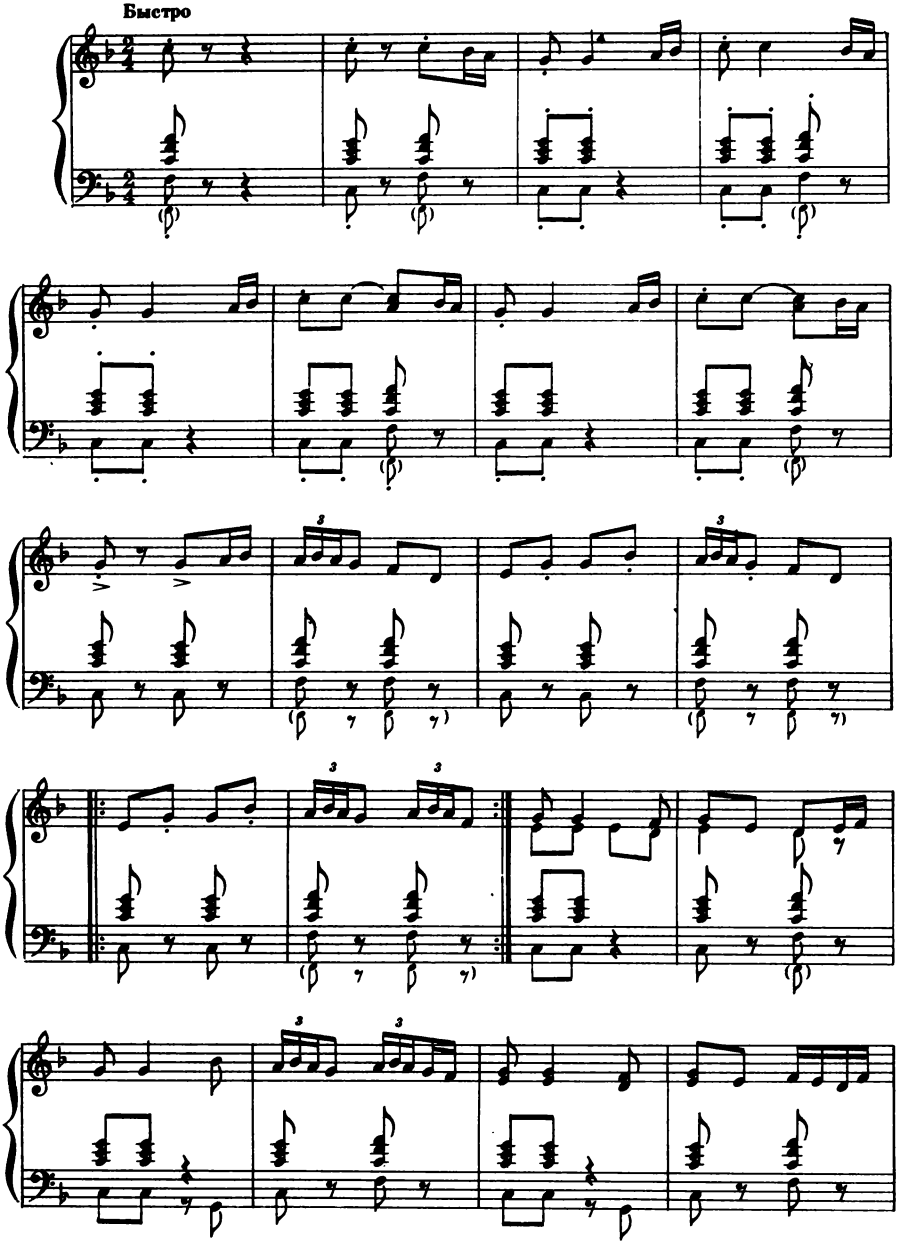


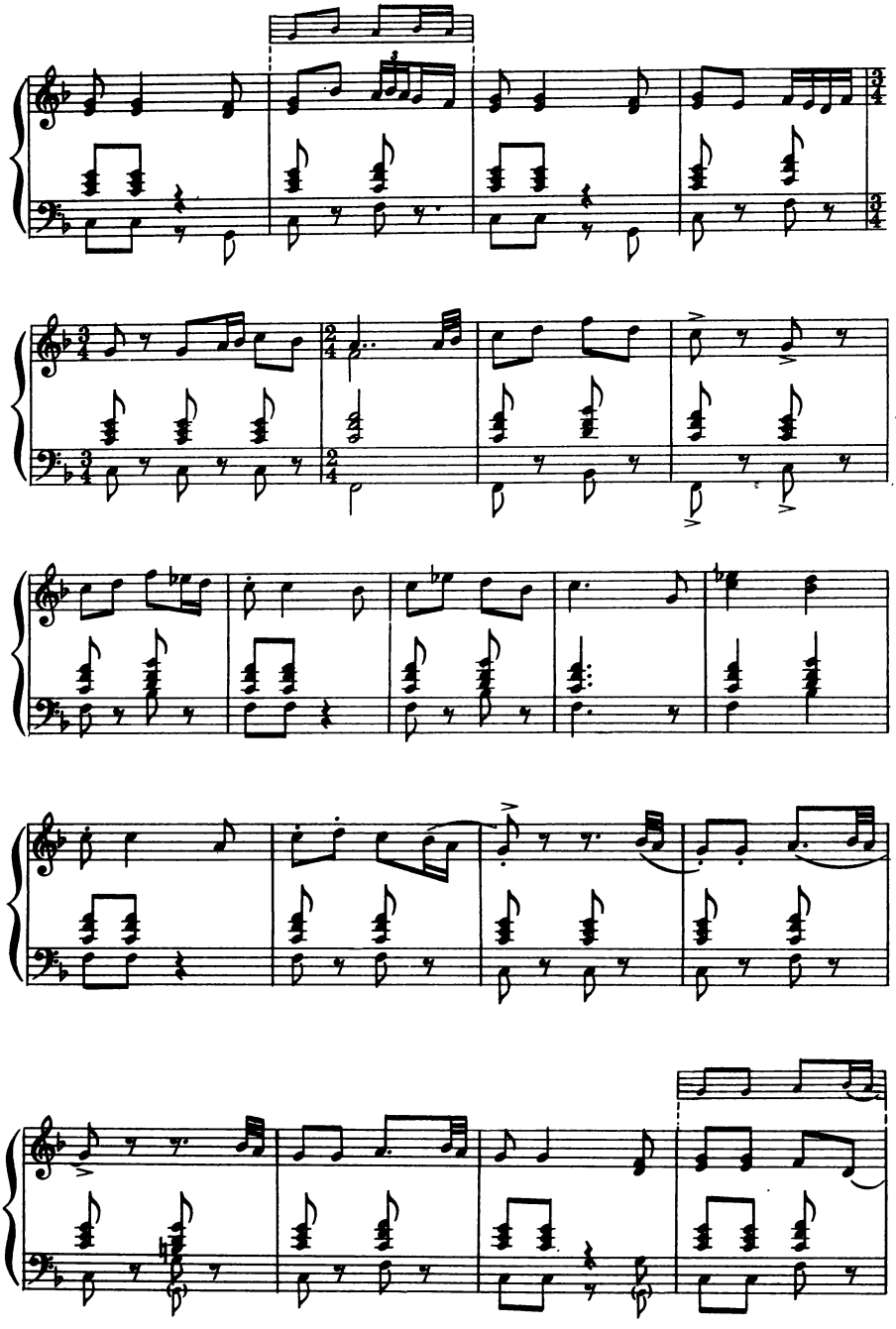


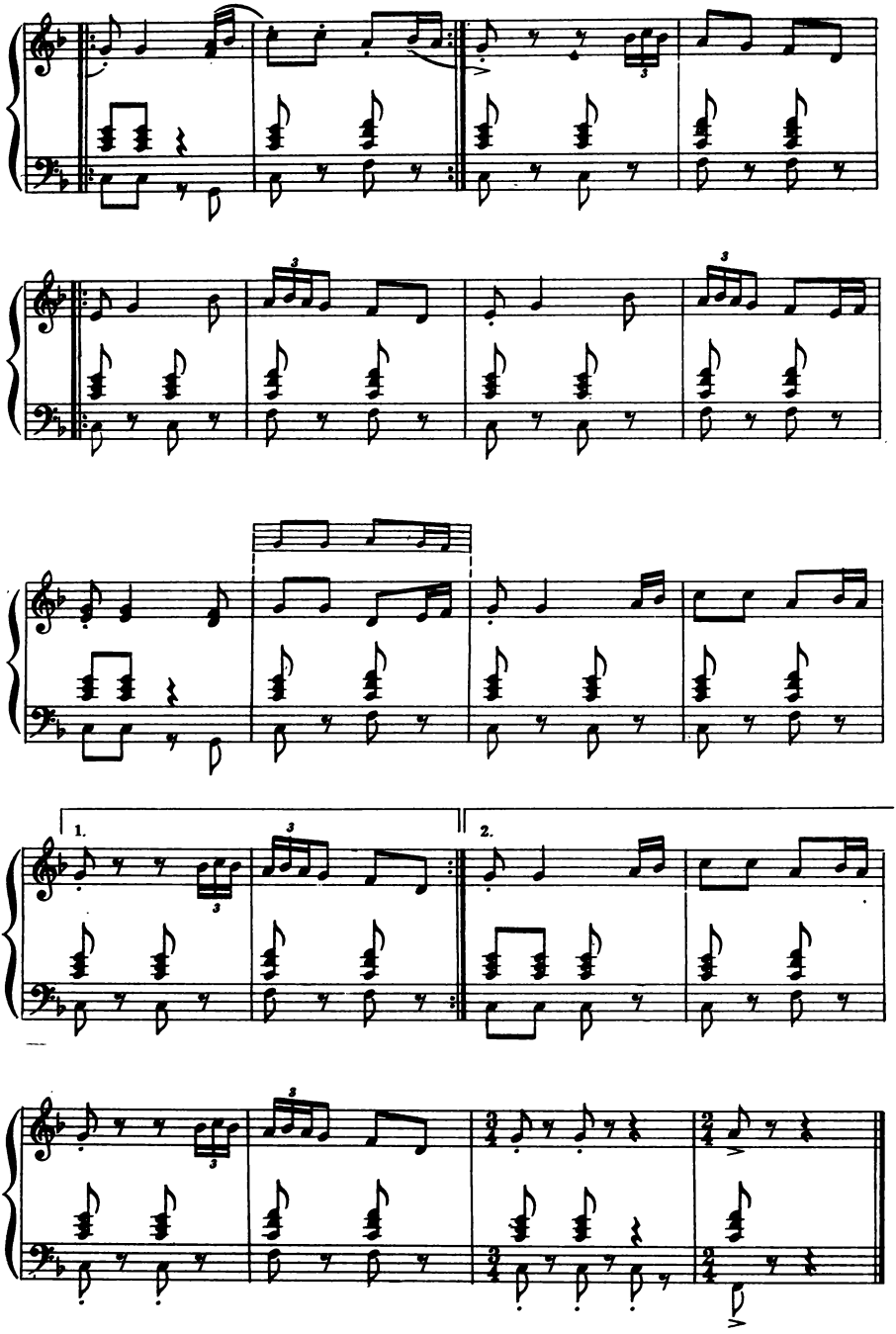
26. РУССКОГО
Весьегонская пляска



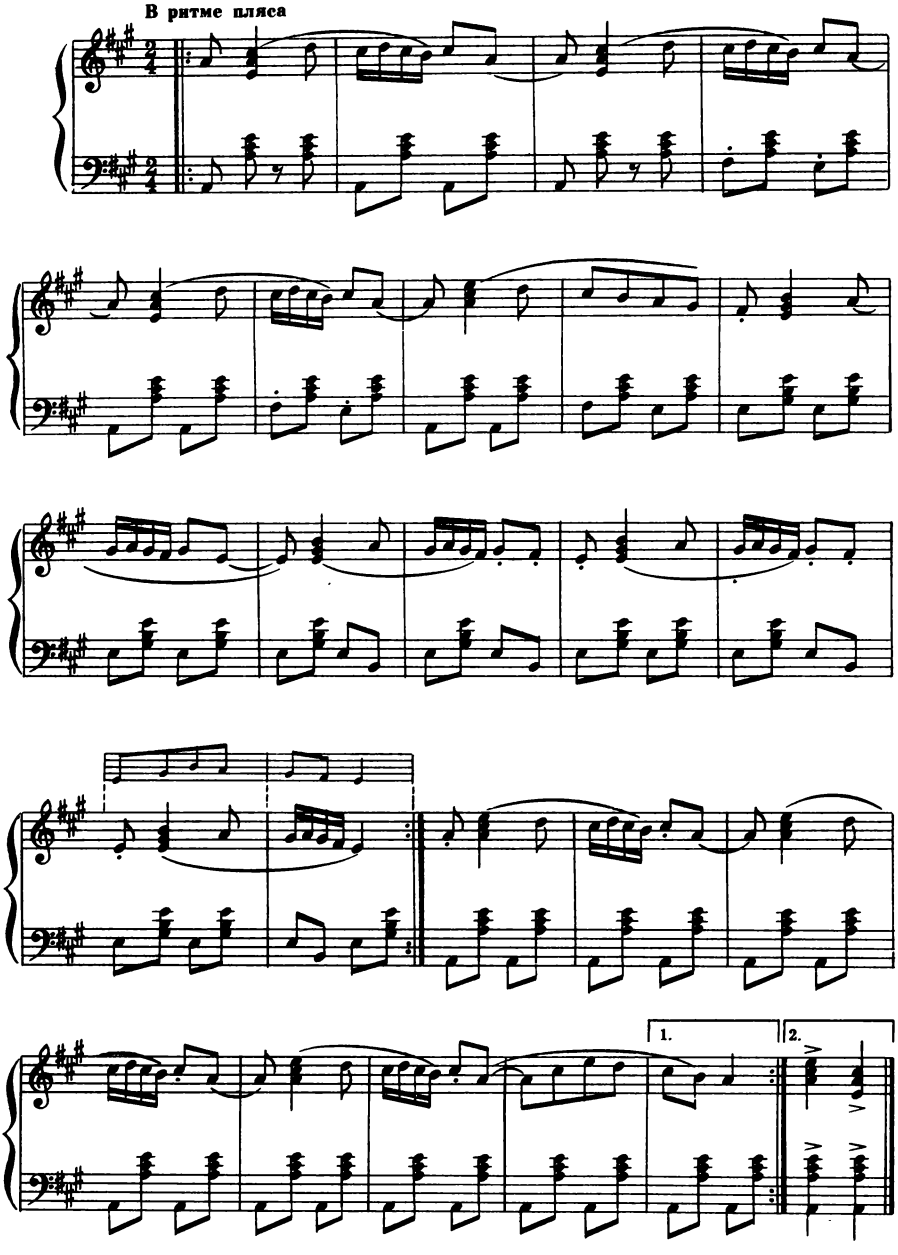
27. РУССКОГО
Старинная пляска



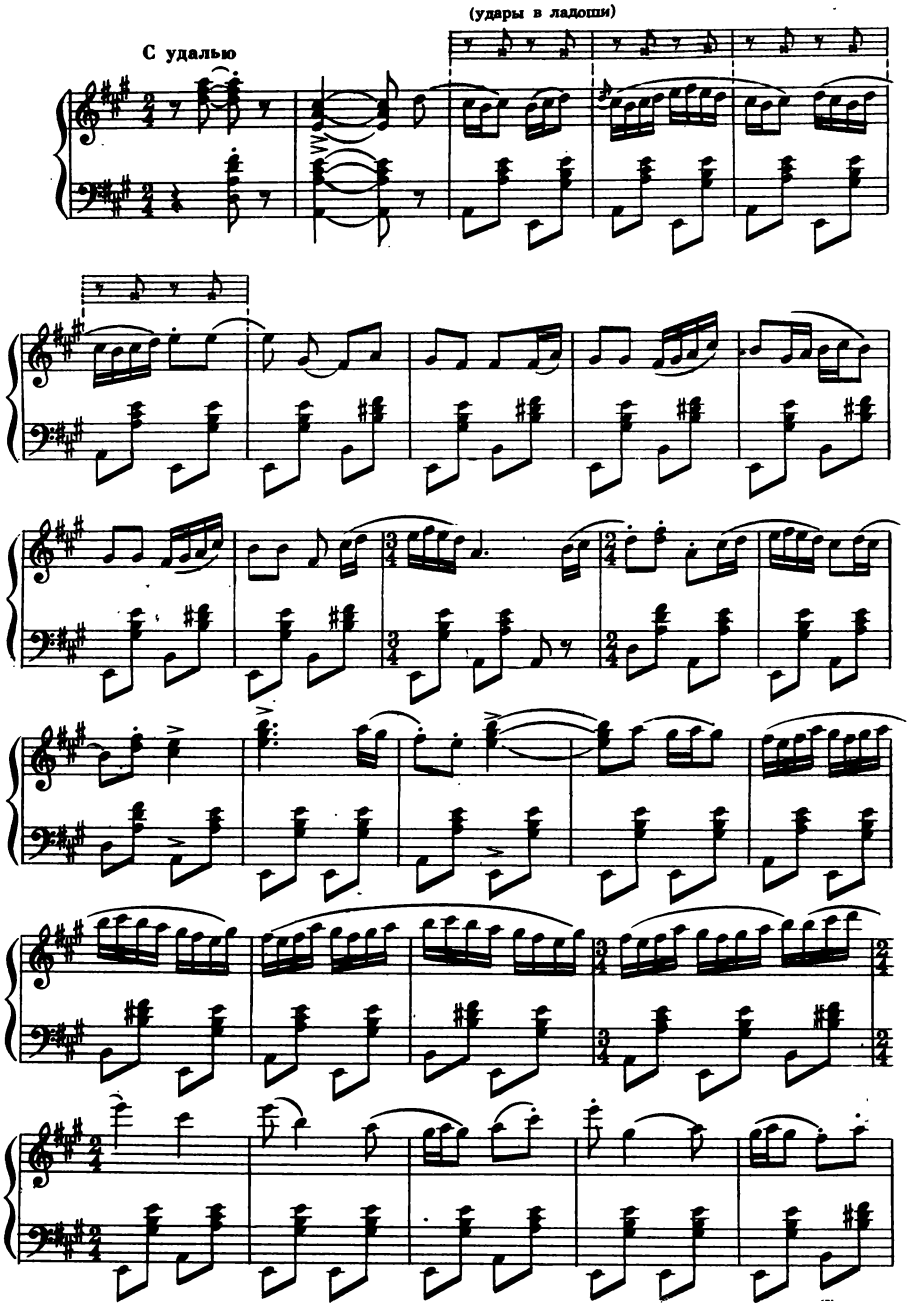


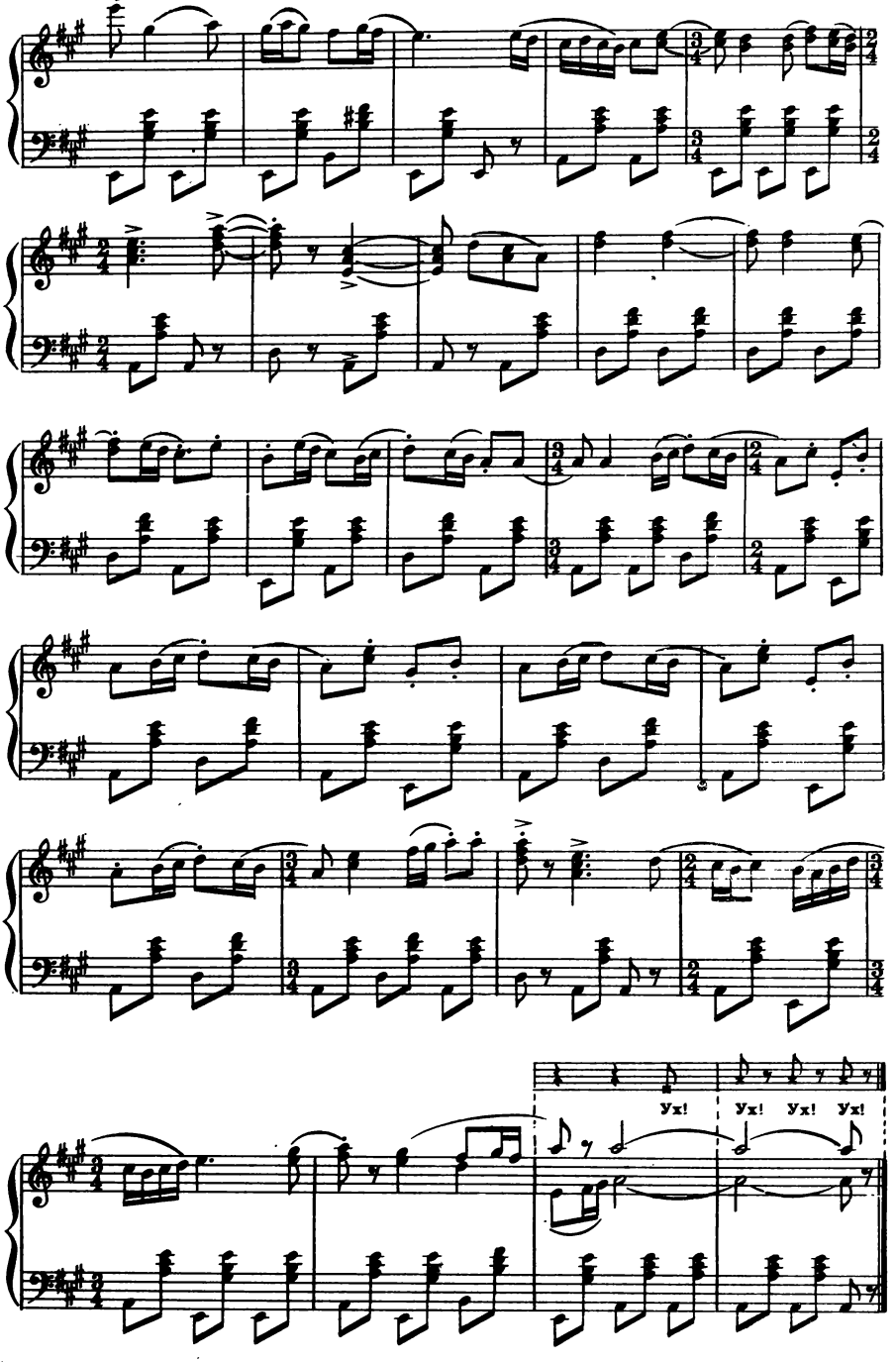

1.
2.

28. РУССКОГО ПРОСТОГО



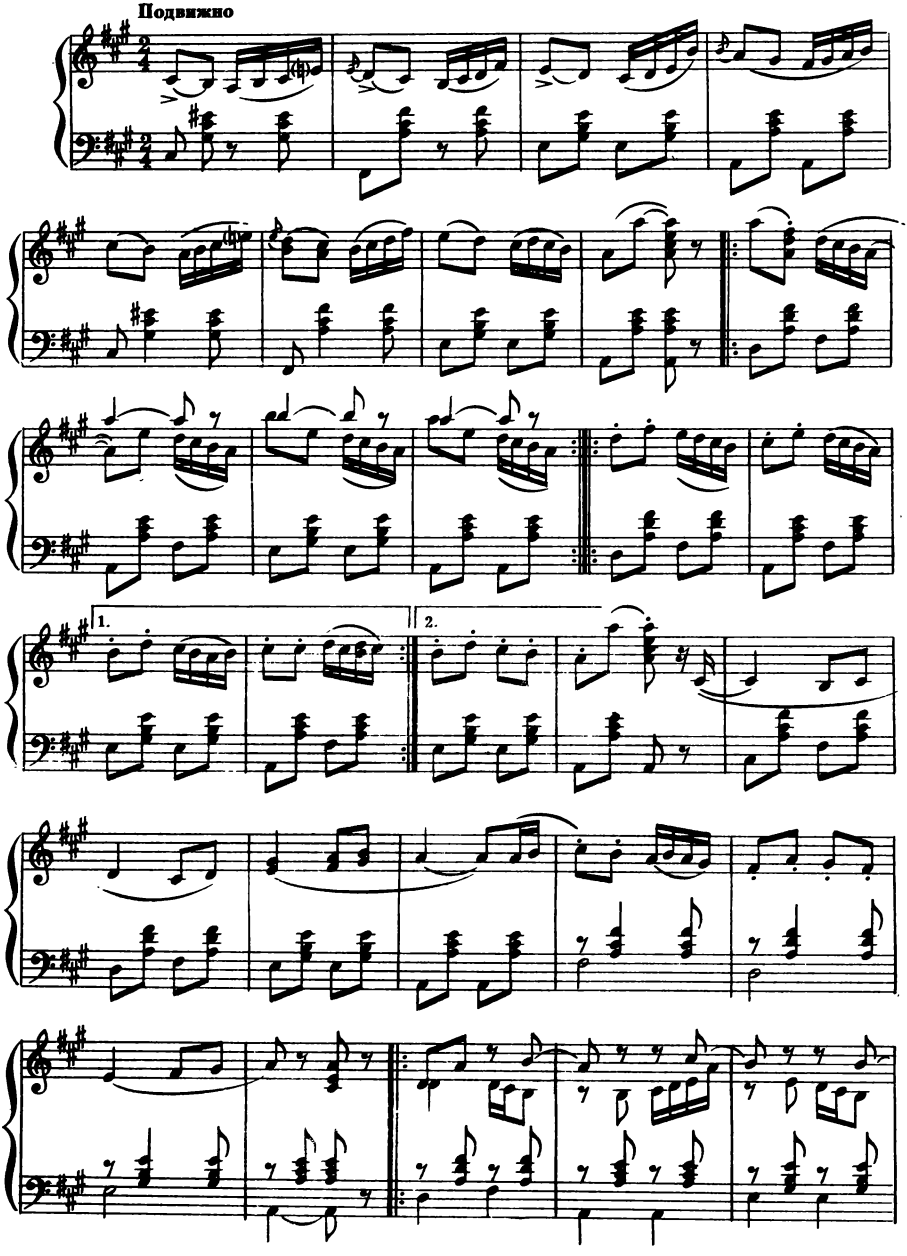
29. РУССКИЙ ПЕРЕПЛЯС

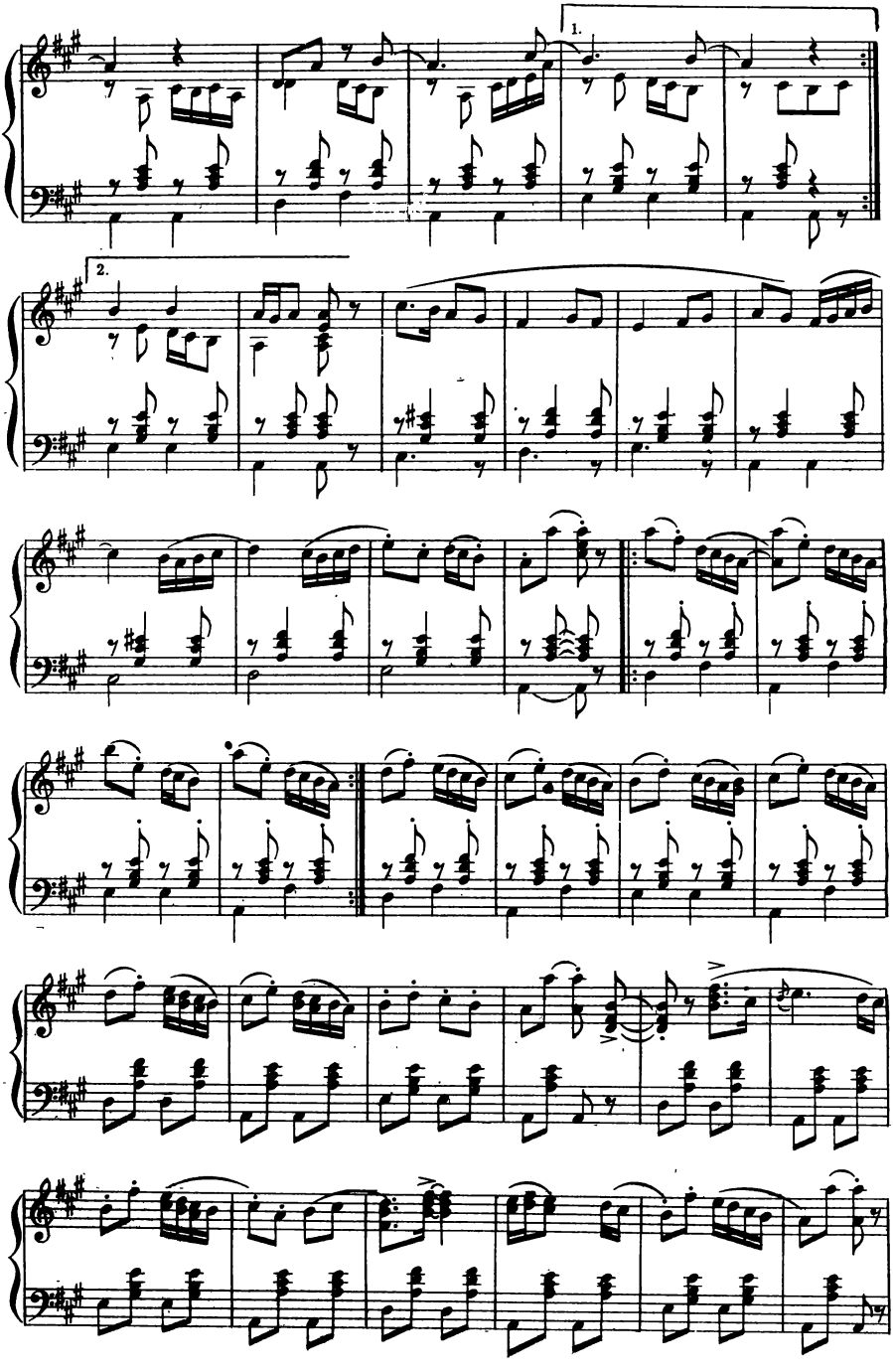


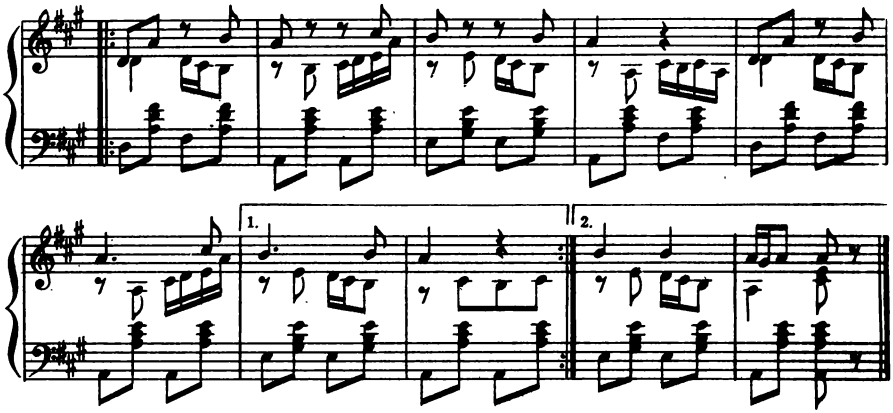

Ух!
Ух!
Ух!
Ух!

30. РЫБИНСКАЯ МАТАНЯ

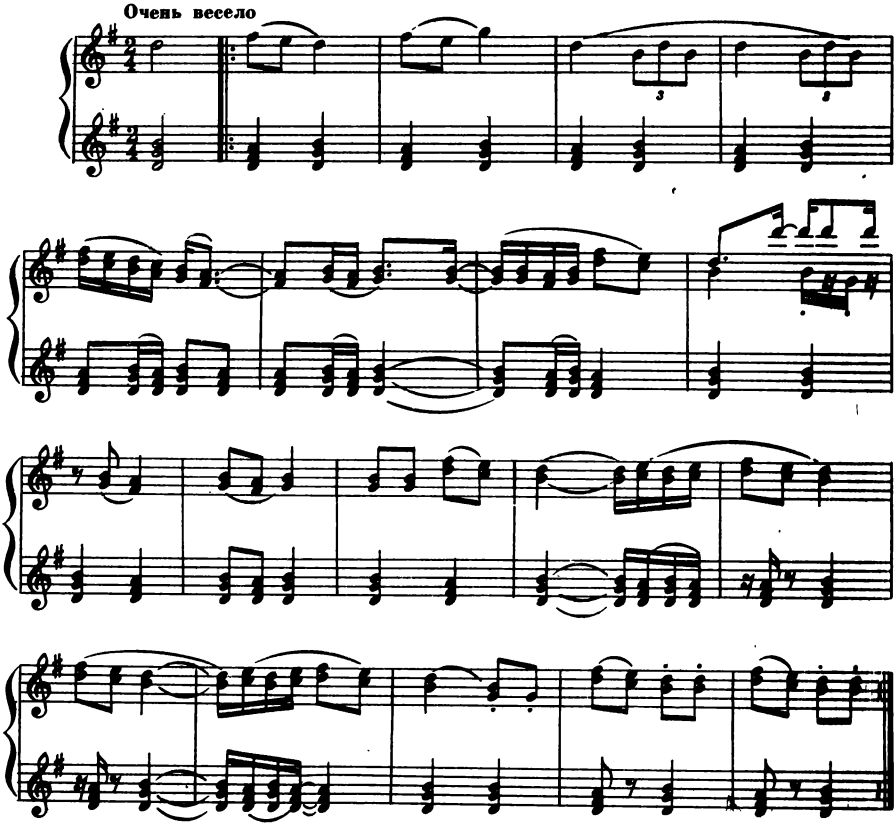
Сормовская пляска



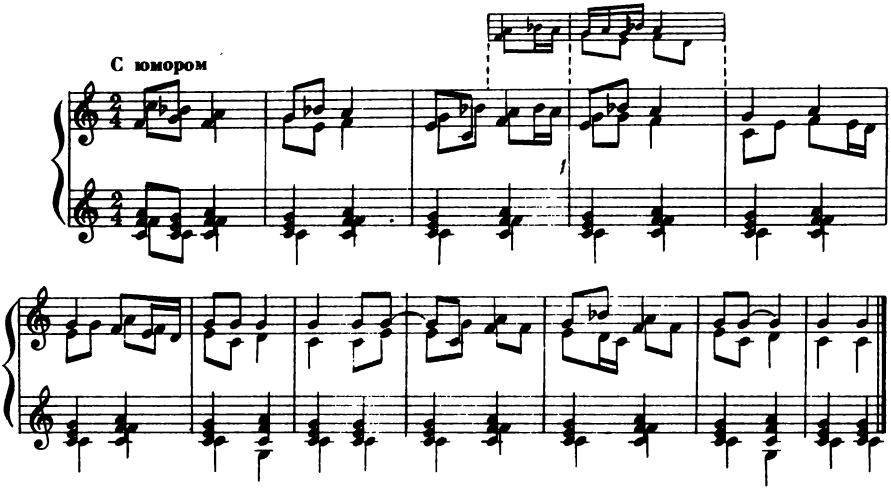

1.
2.



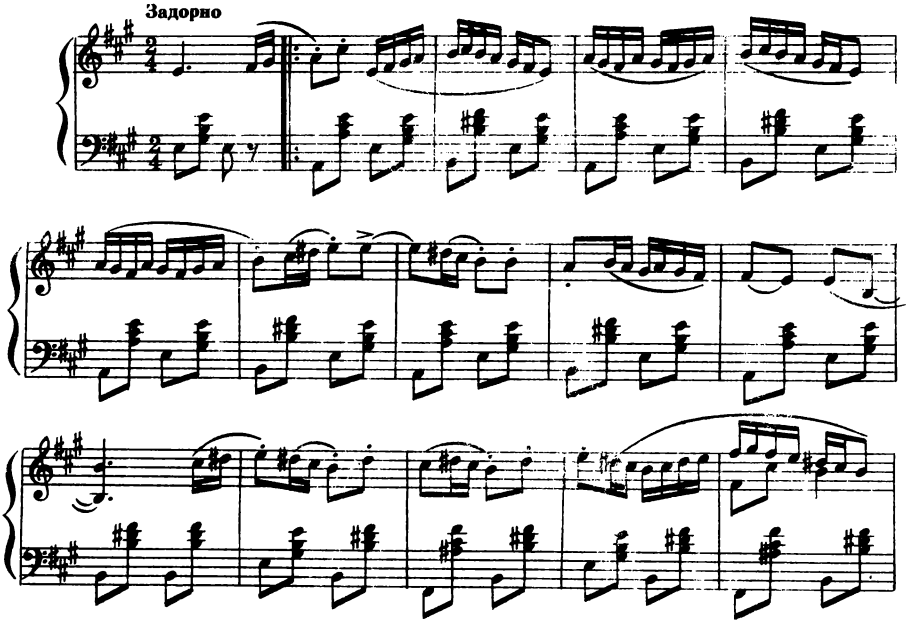
31. ЧЕРЕПОВЕЦКАЯ ПЛЯСОВАЯ

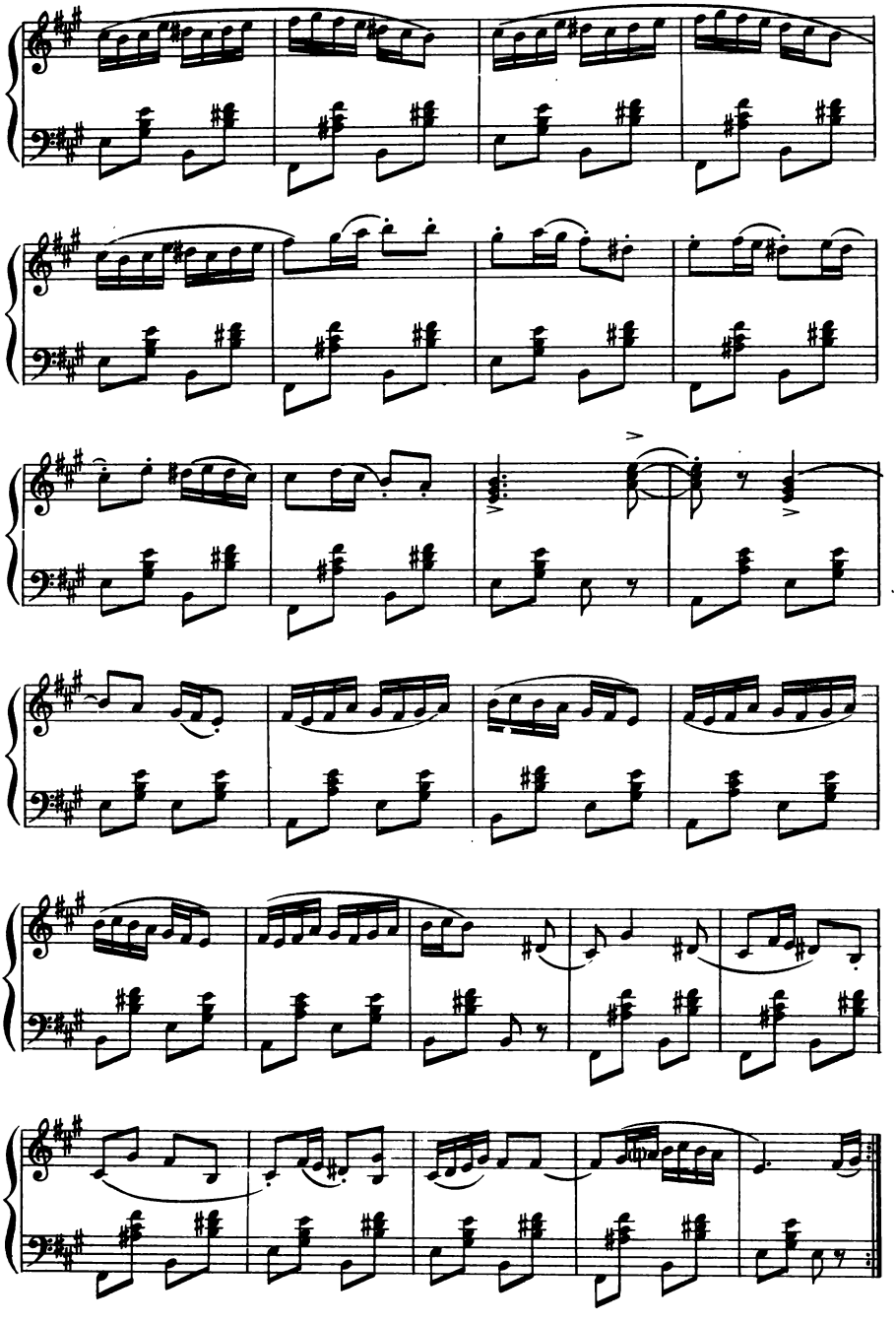


32. Я НА ГОРКУ ШЛА

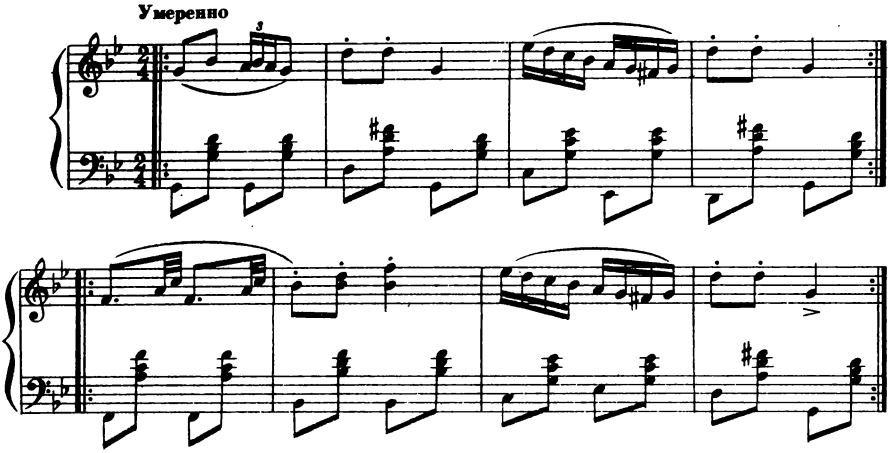


33. ТОВАРОЧКА



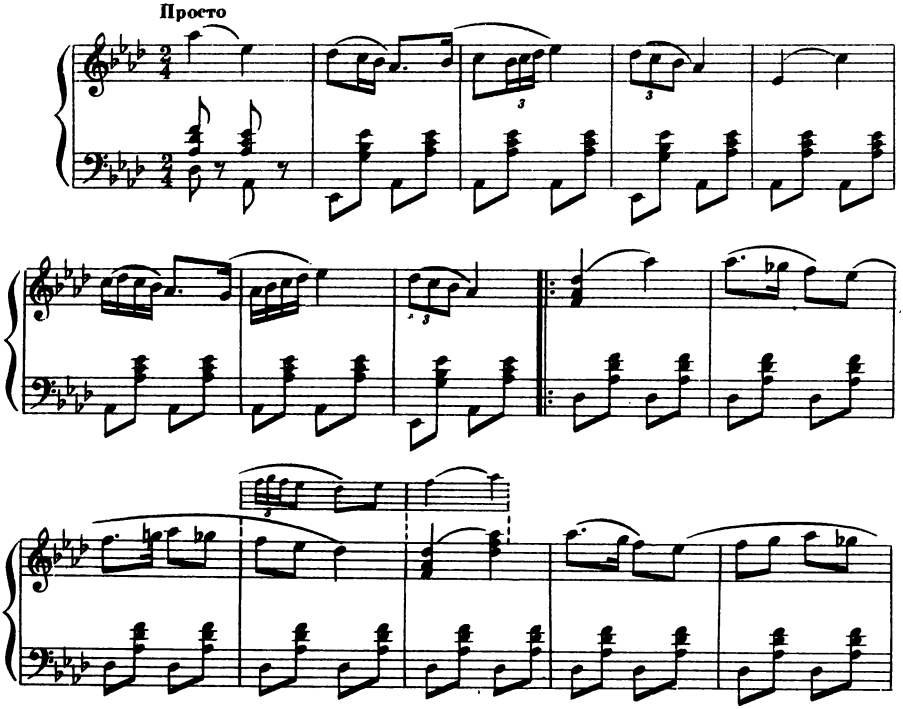


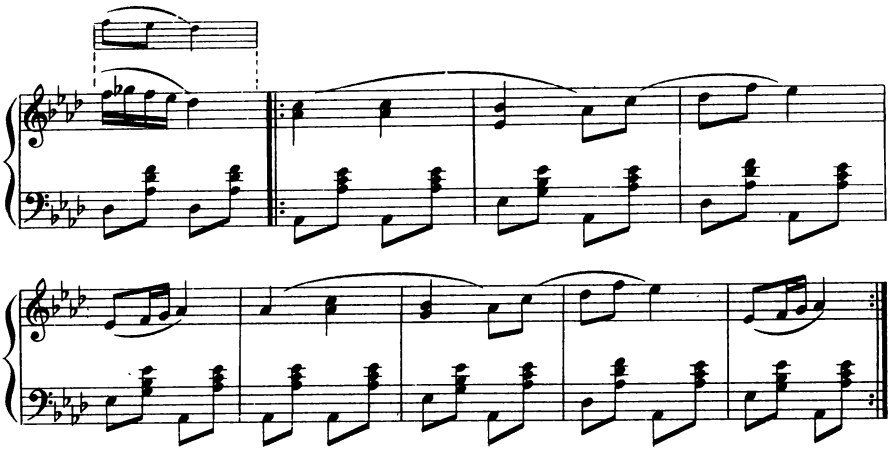
34. РУССКО-СЛАВЯНСКИЙ



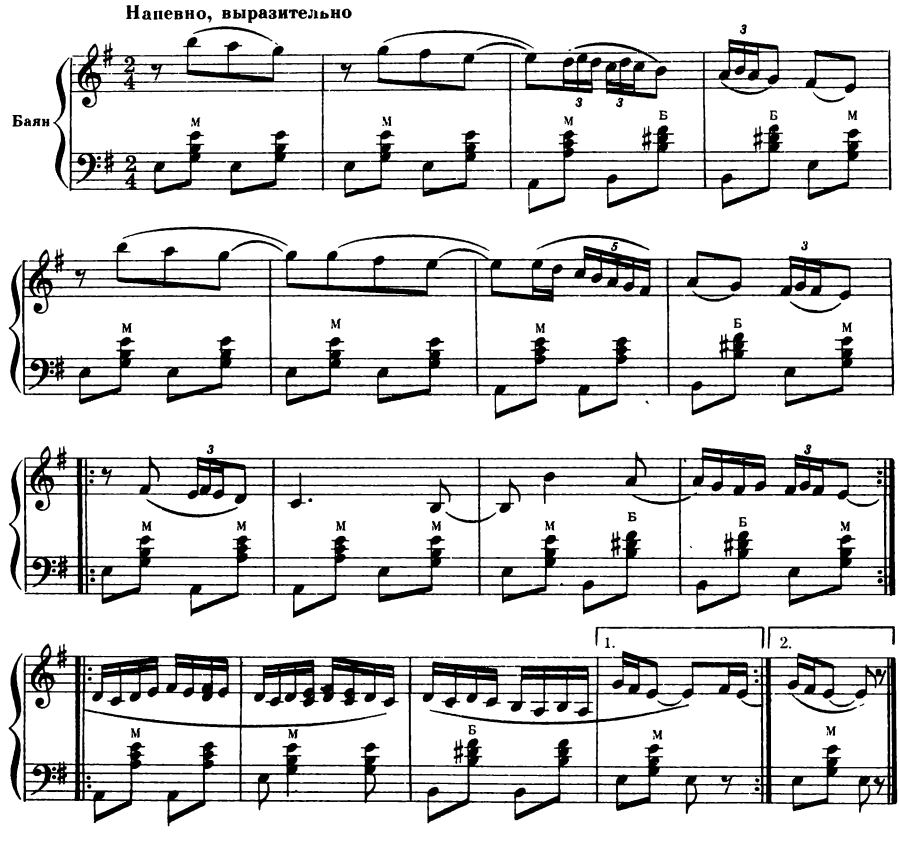
35. ПЛЯСОВАЯ

Псковская

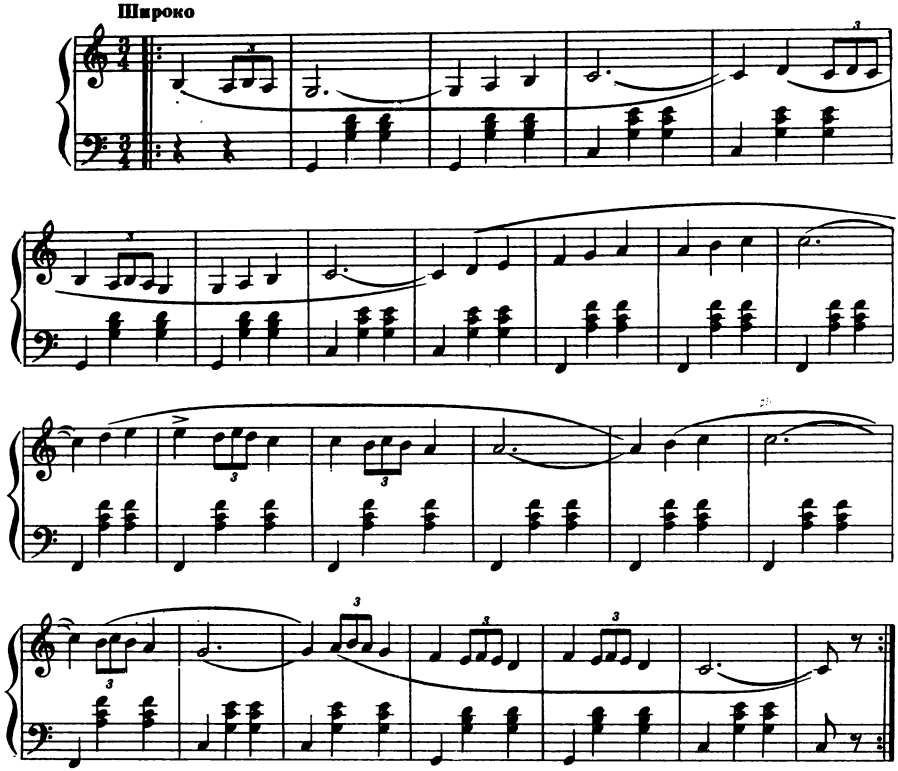




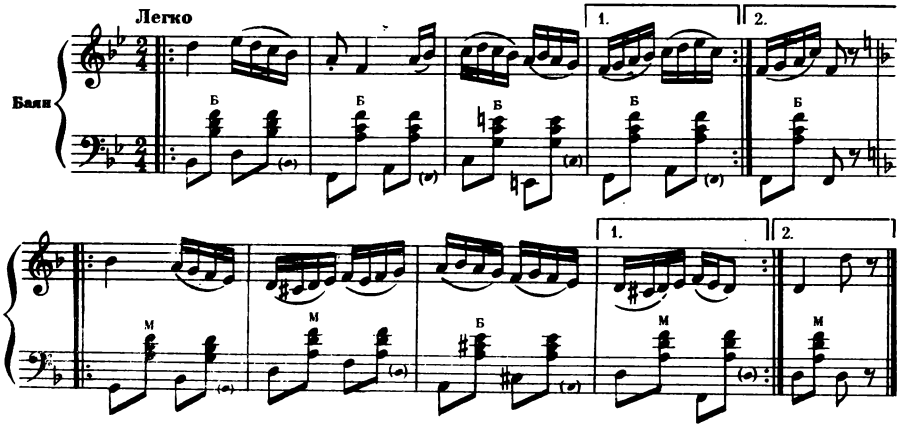
36. СЕРБИЯНОЧКА



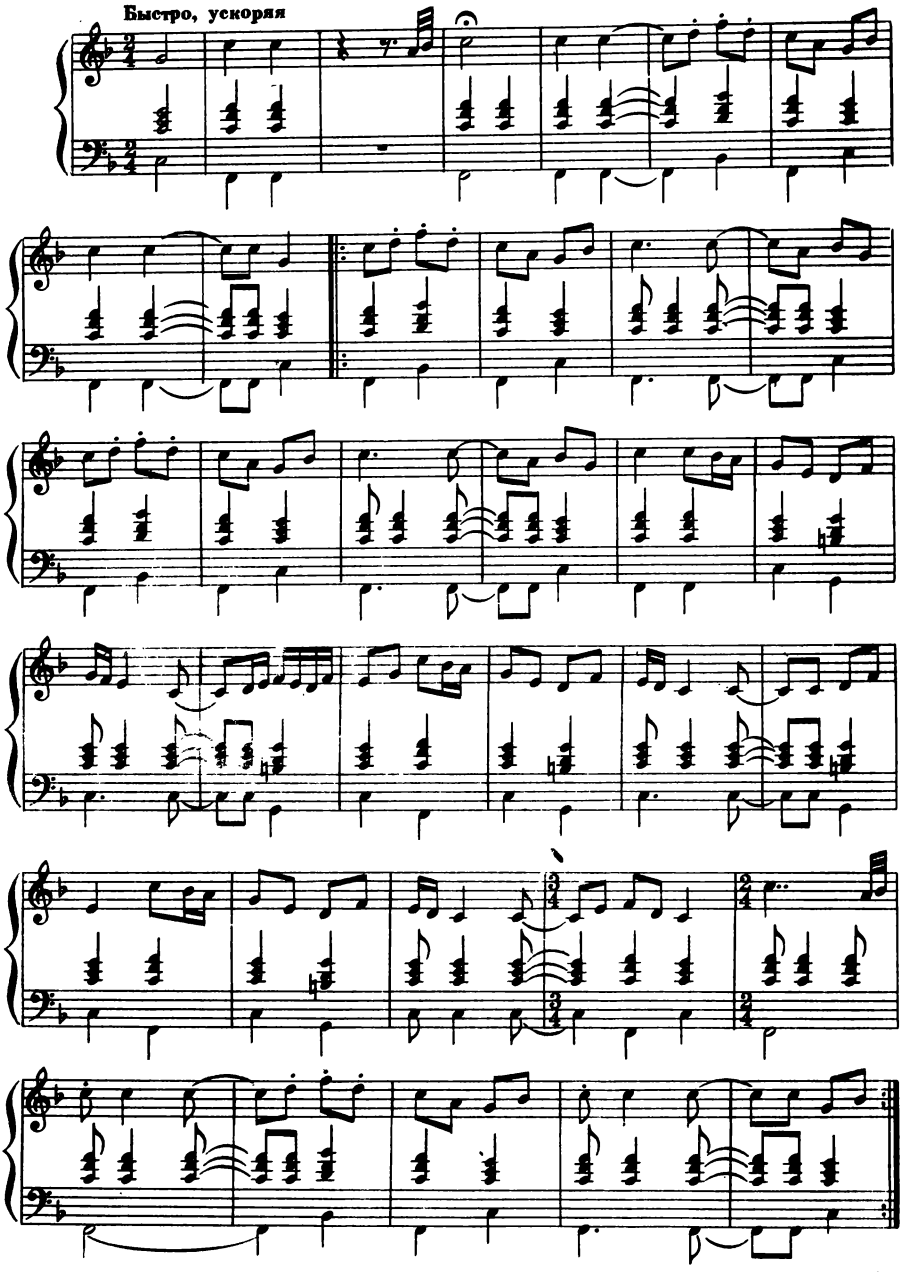
37. ВАЛЬС



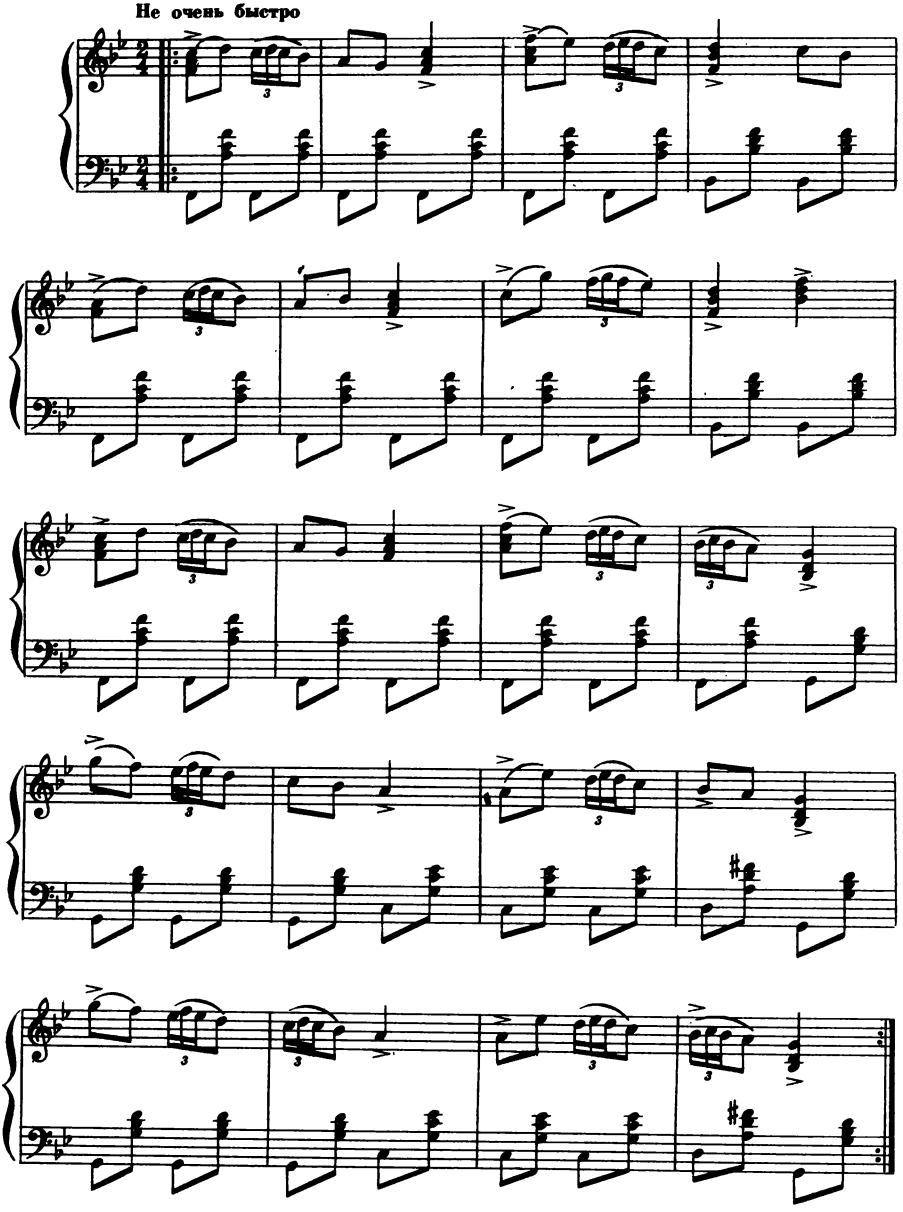
38. КЕСОВОГОРСКАЯ КАДРИЛЬ



39. КРАСНОХОЛМСКАЯ КАДРИЛЬ

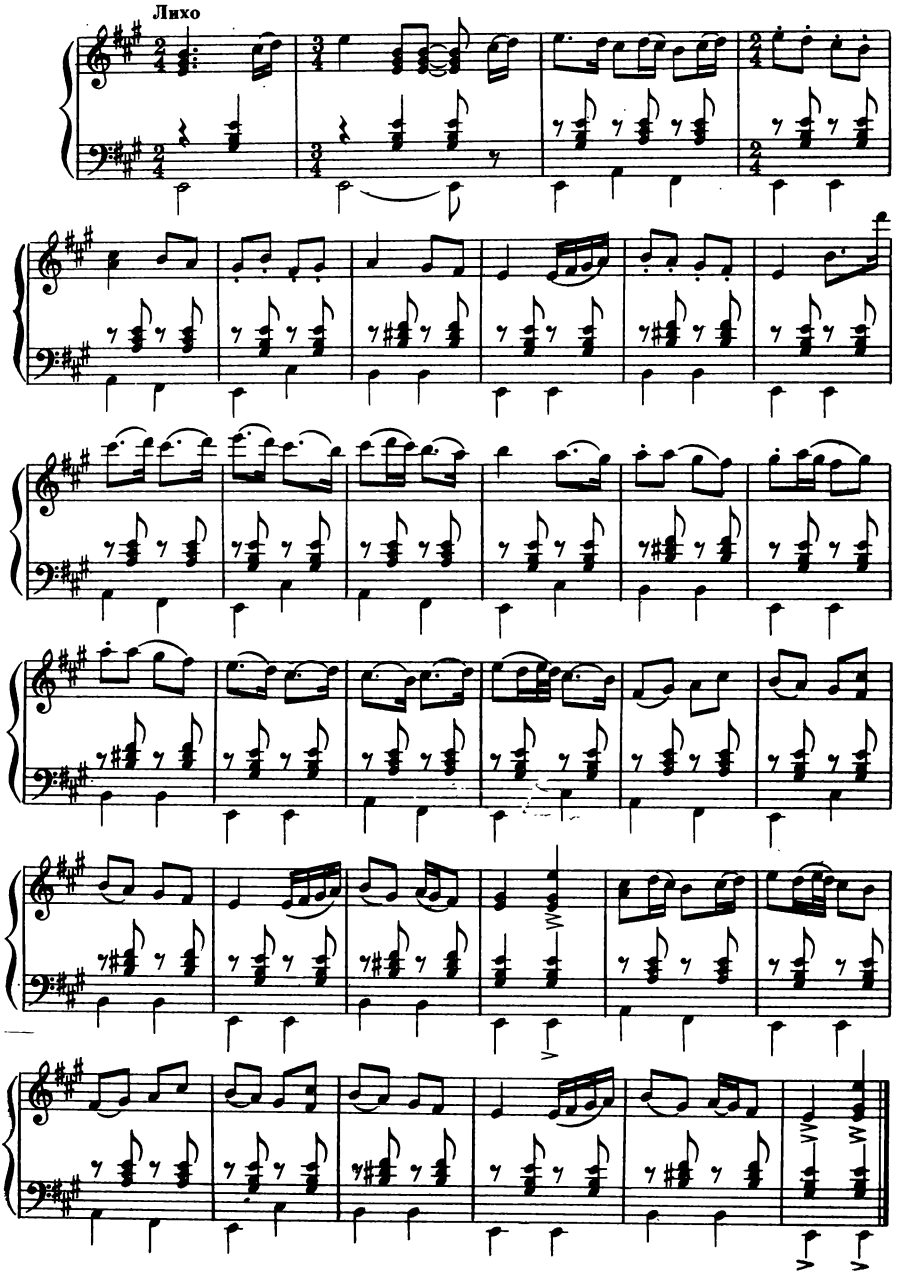


40. НОВОТОРЖСКАЯ КАДРИЛЬ
«КОЛУН»



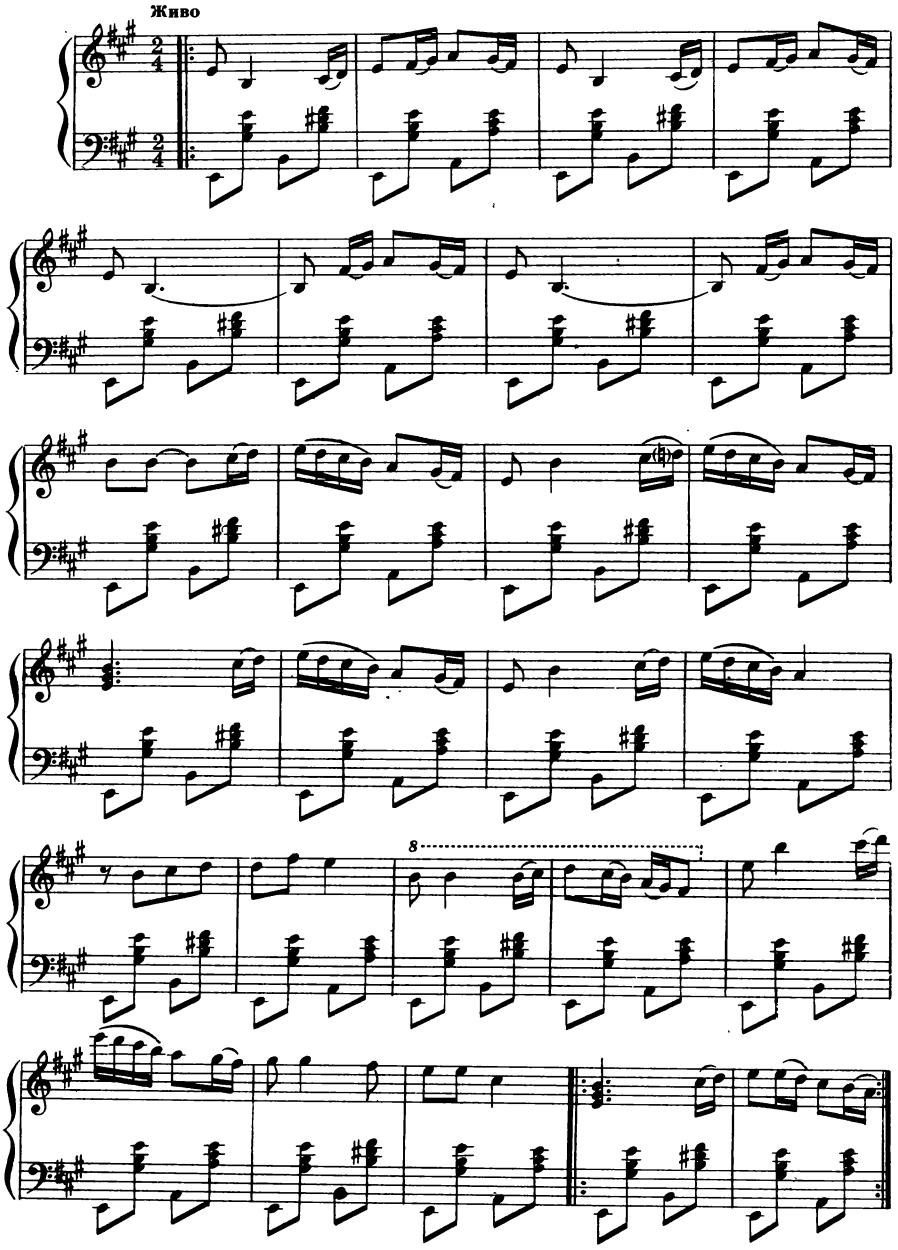
41. ЯРОСЛАВСКАЯ КАДРИЛЬ

ФИГУРА 1-я

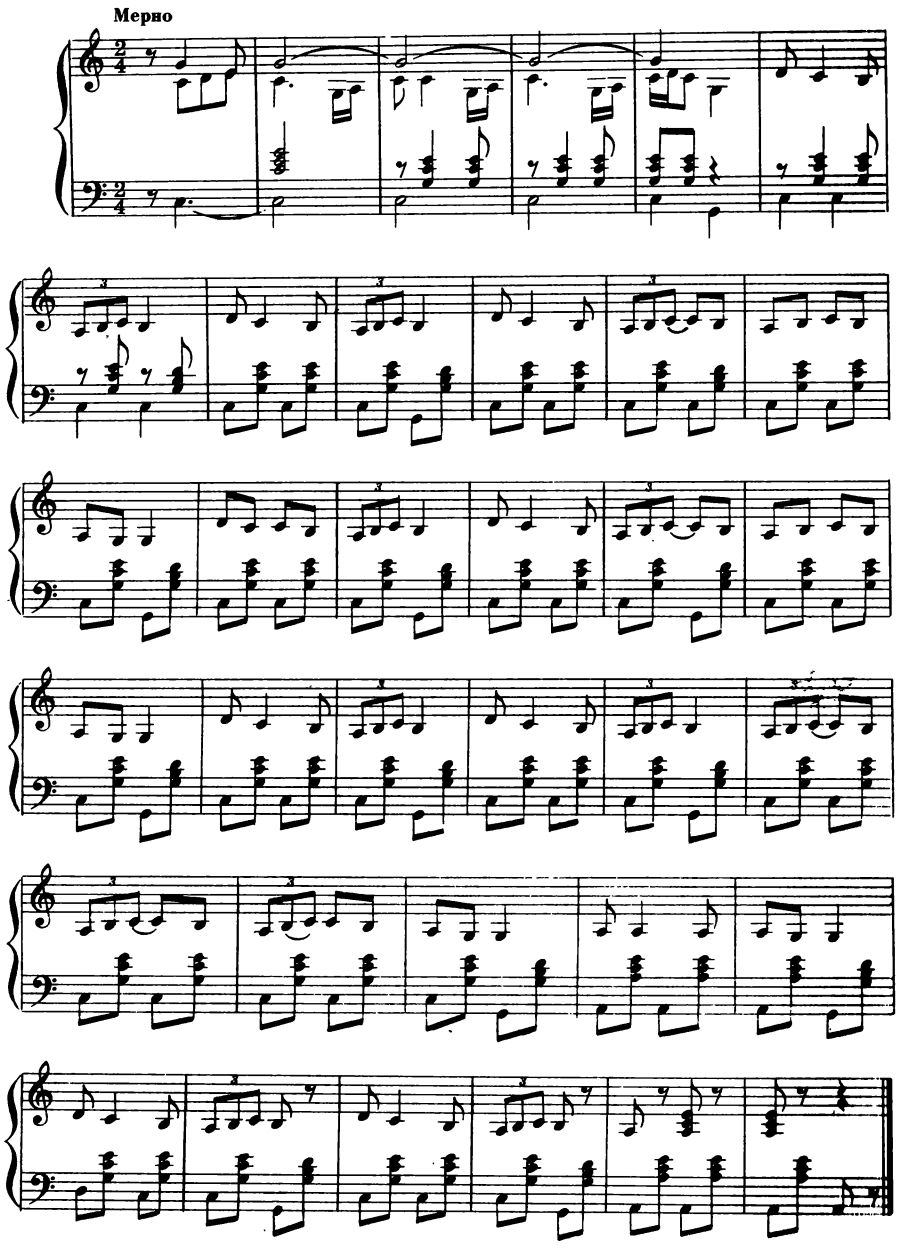


42. ЯРОСЛАВСКАЯ КАДРИЛЬ

ФИГУРА 4-я

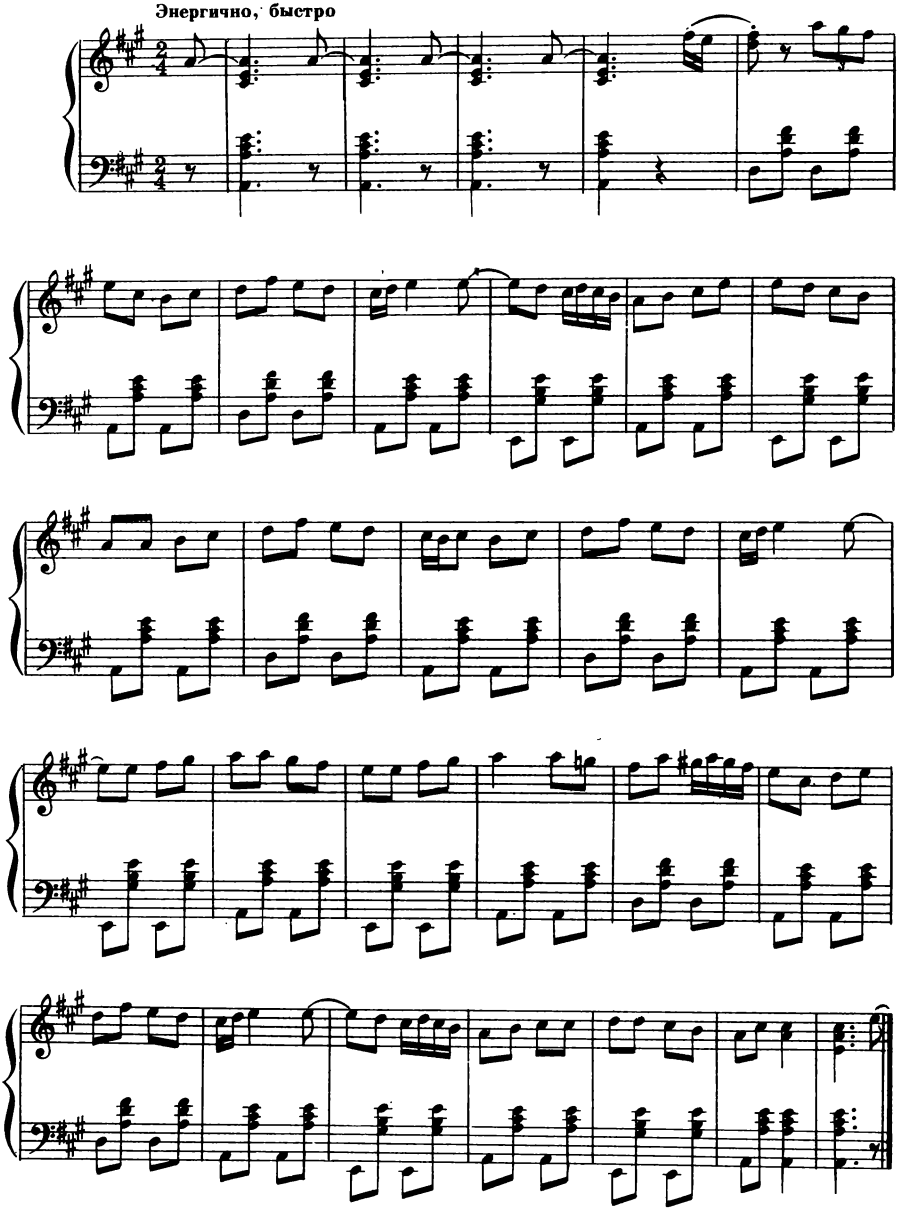


43. КАРЕЛЬСКАЯ ПЛЯСКА



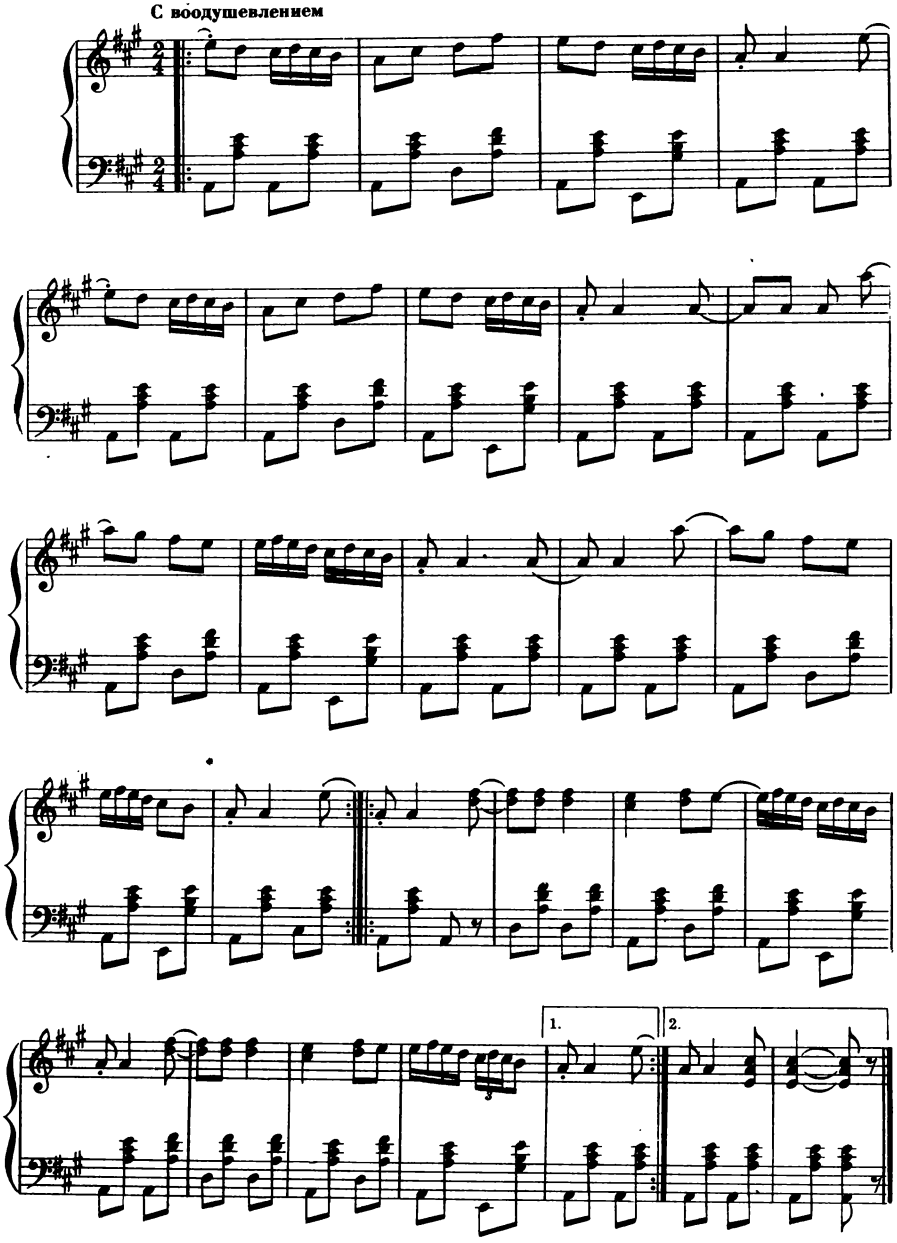
44. КОСТРОМСКАЯ КАДРИЛЬ

ФИГУРА 1-я

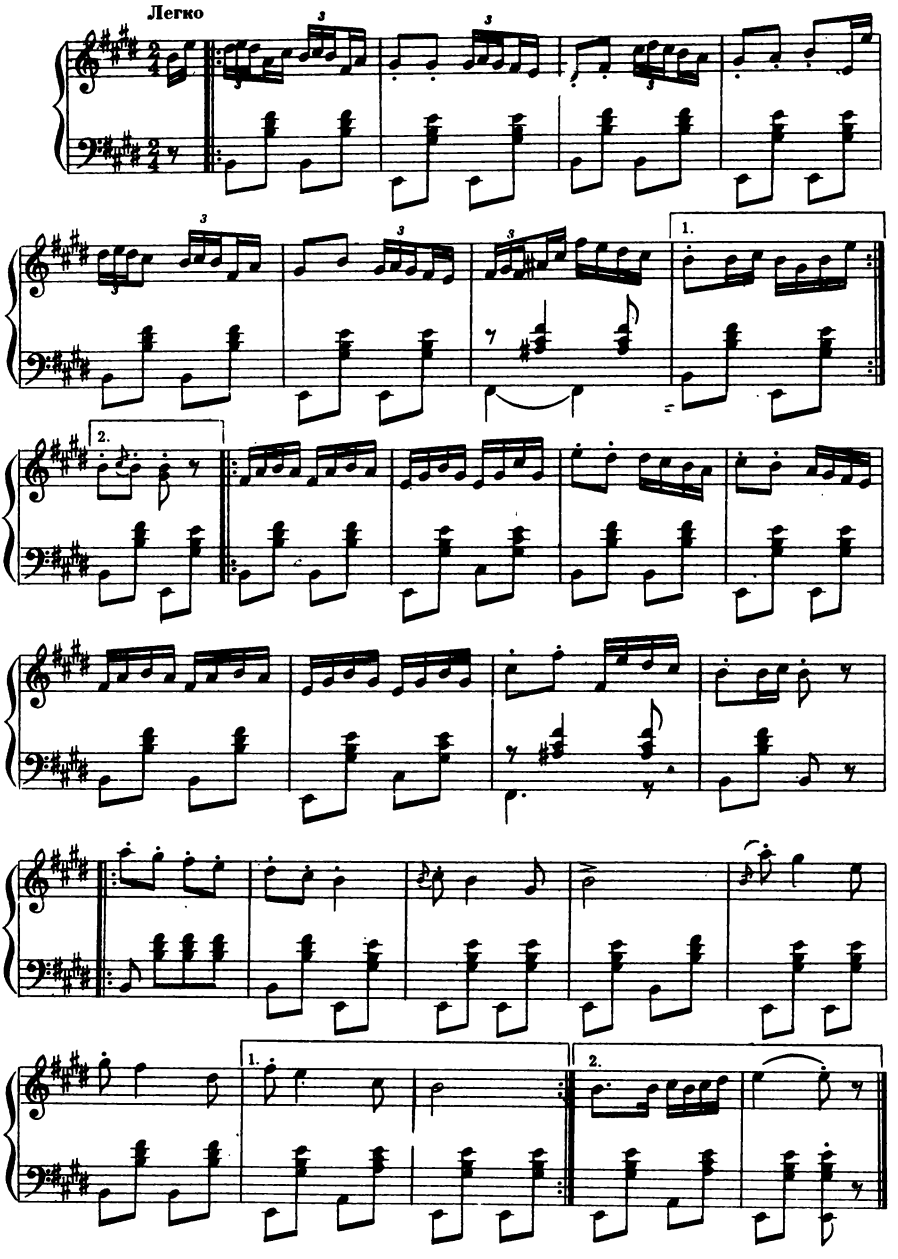


45. КОСТРОМСКАЯ КАДРИЛЬ

ФИГУРА 2-я

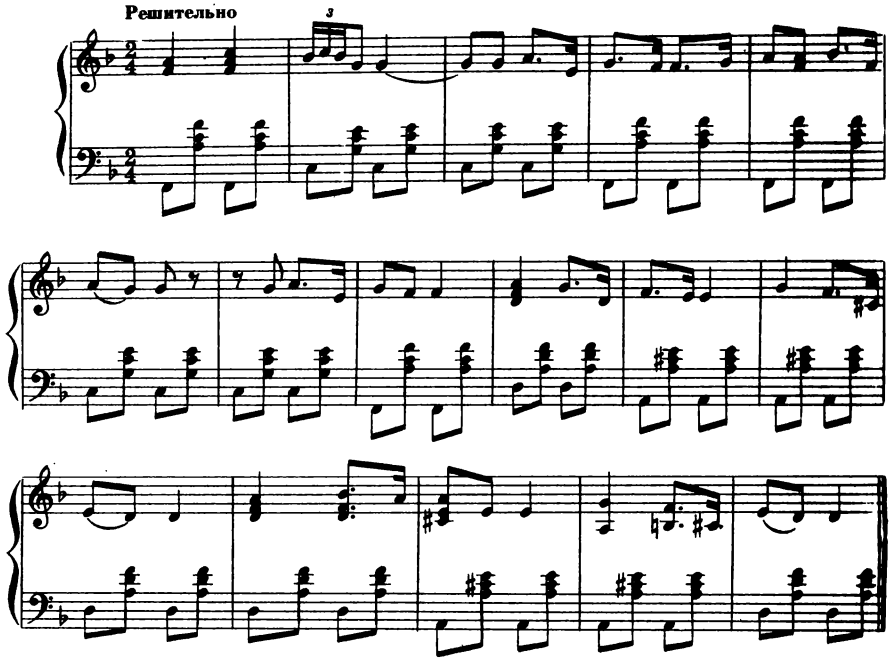


46. ПОЛЬКА
«СМЕХ»



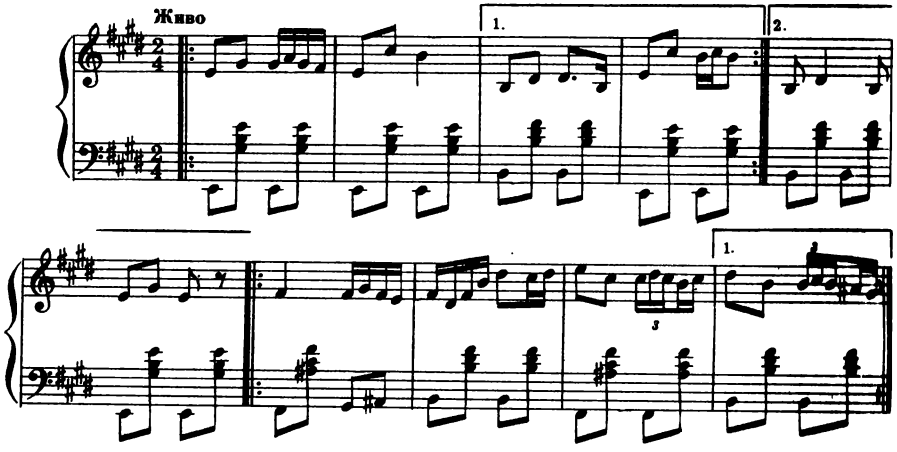
47. ПОЛЬКА

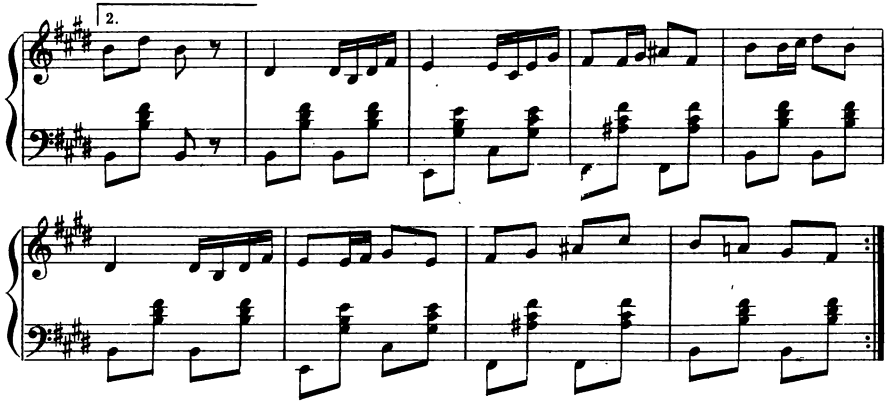
Зубцовская



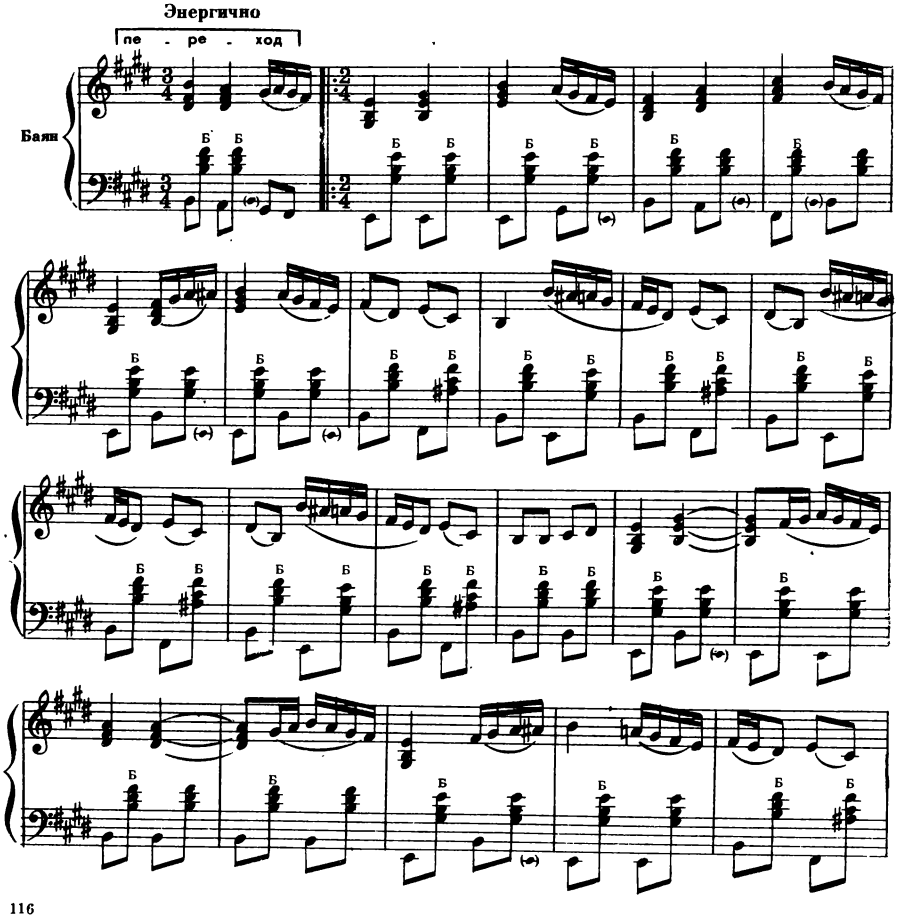
48. ПОЛЬКА

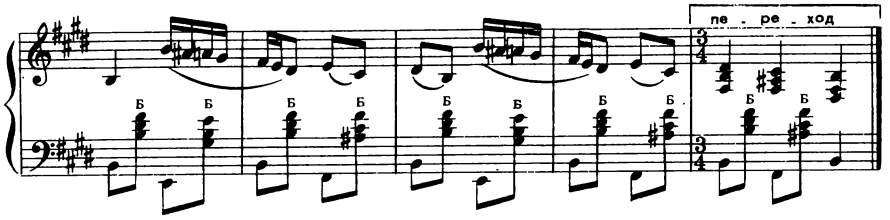
ФИГУРА «СМОЛЕНСКОЙ КАДРИЛИ»





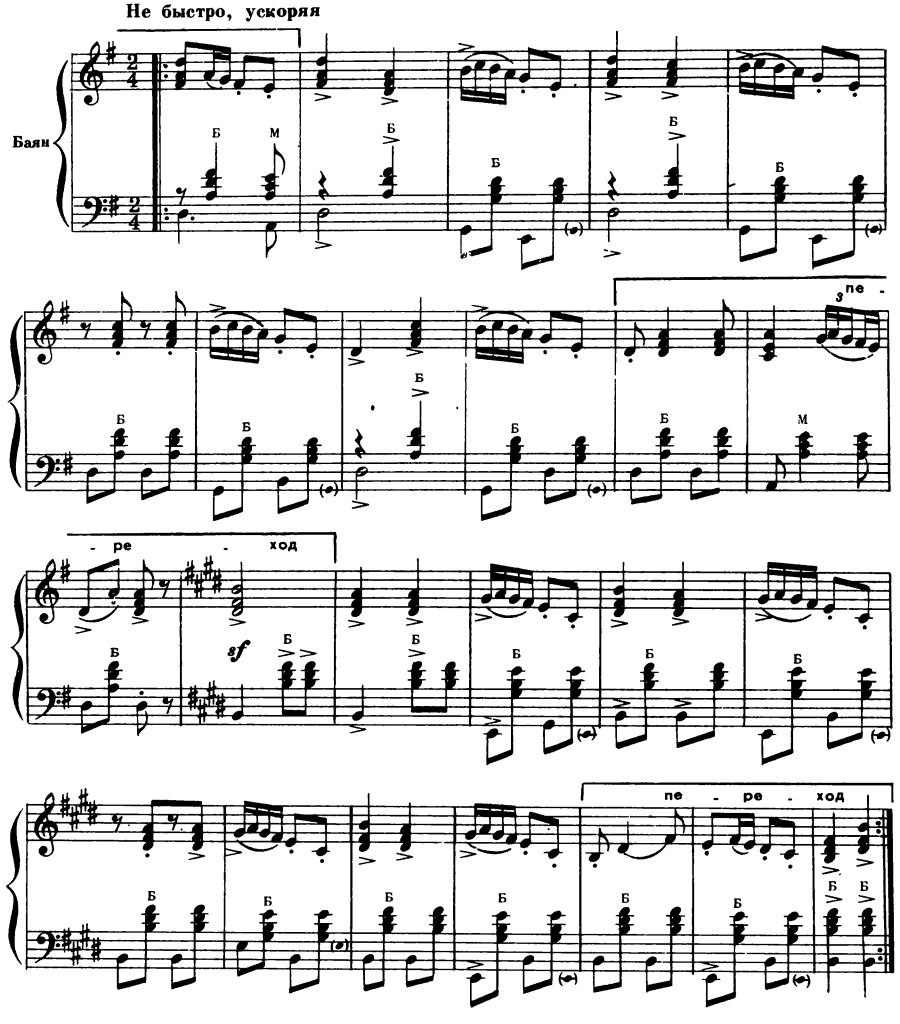
49. БЕЖЕЦКАЯ КАДРИЛЬ





50. ПЕРЕХОД

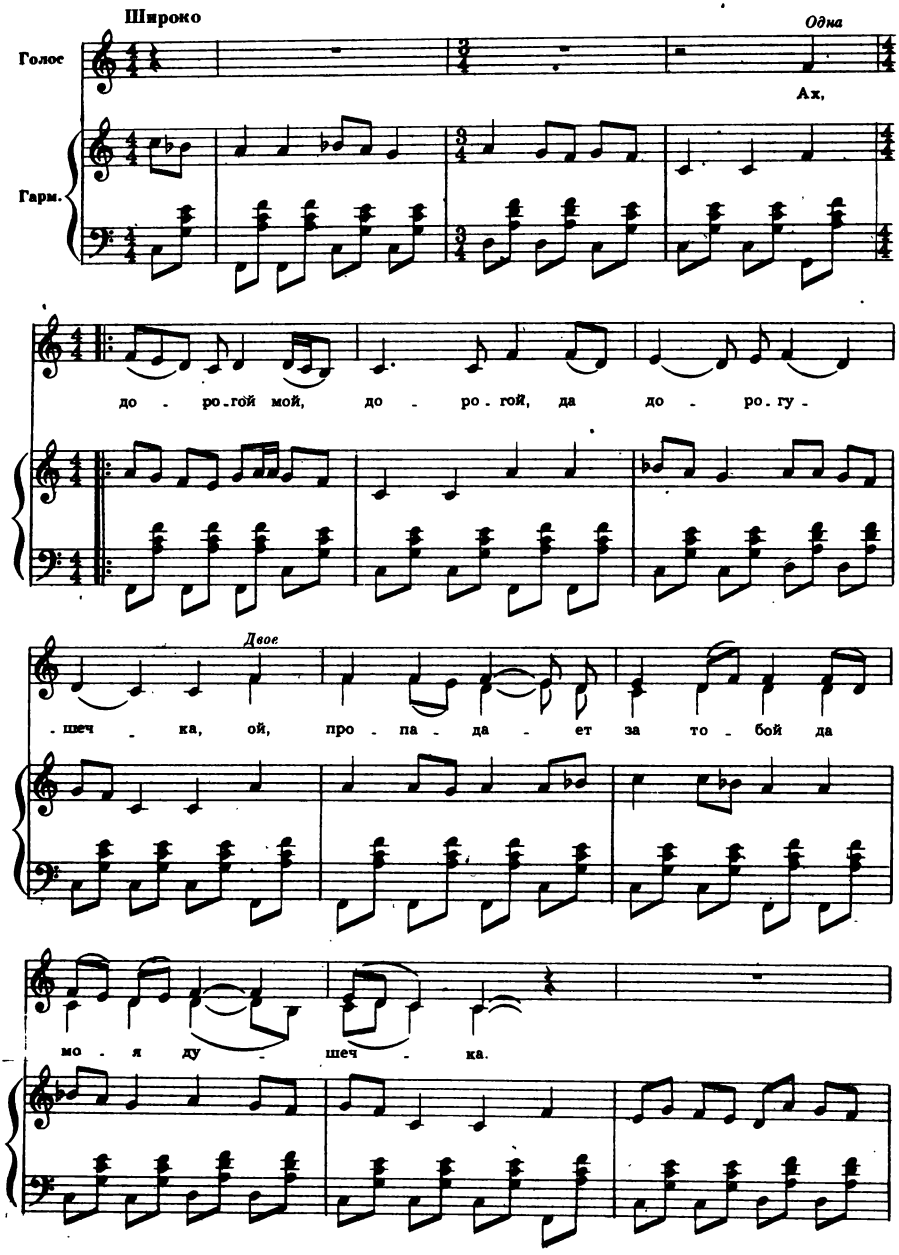
ФИГУРА «БЕЖЕЦКОЙ КАДРИЛИ»

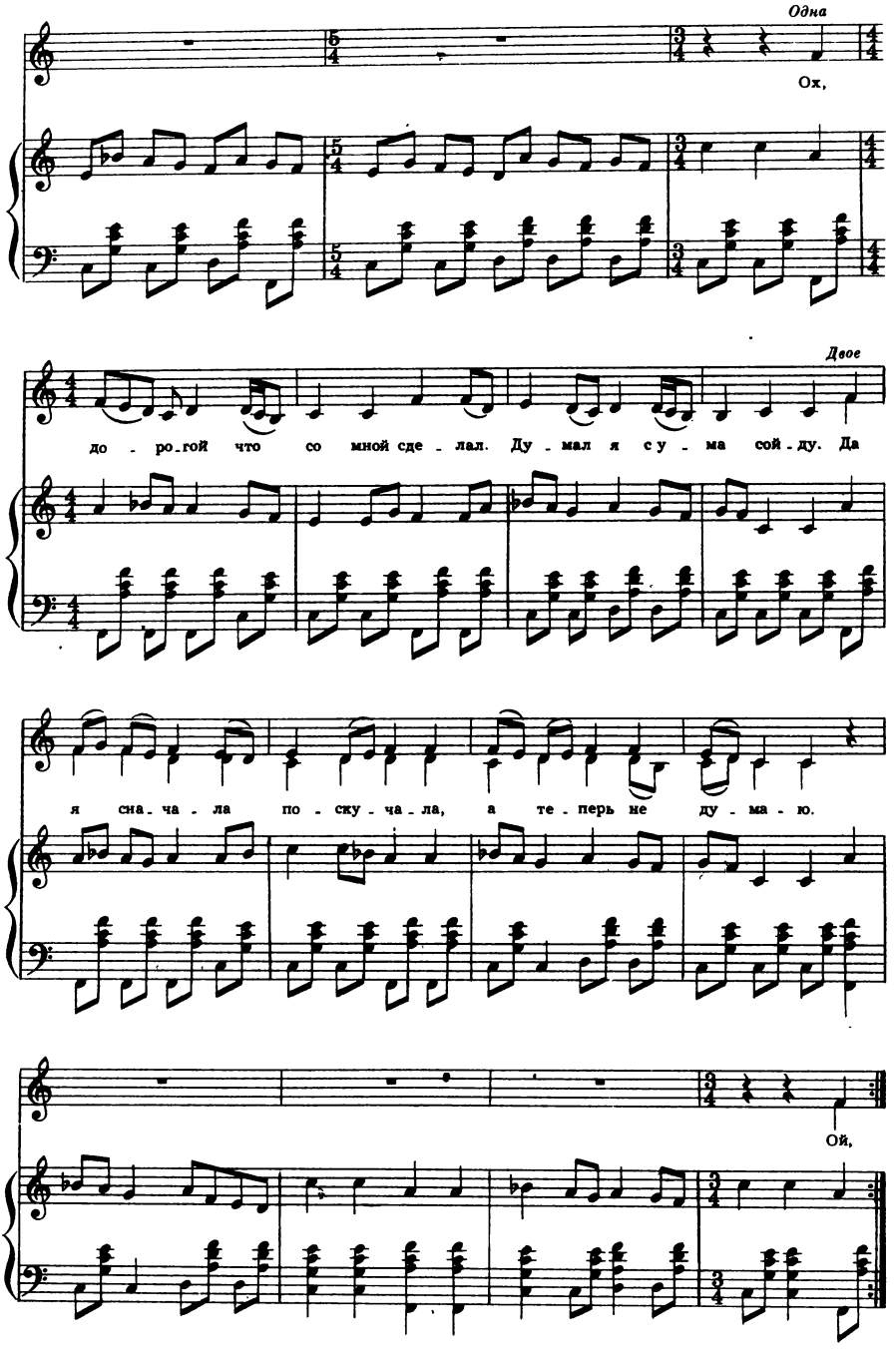


ПЕСЕННО - ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ

АНСАМБЛИ

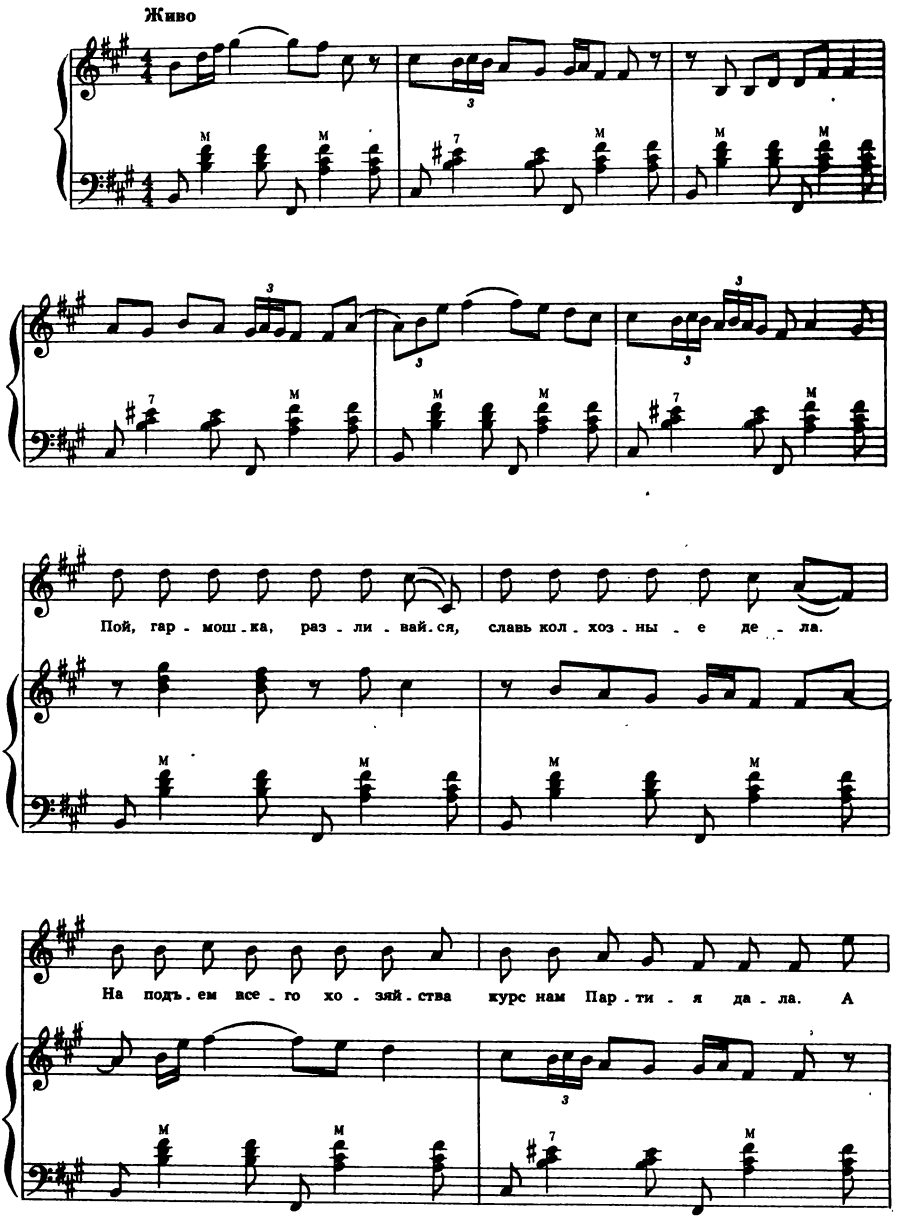
51. АХ, ДОРОГОЙ МОЙ




Одна
Ох,
Двое
до - ро-гой что со мной сде - лал. Ду - мал я с у - ма сой-ду. Да
я сна - ча - ла по - ску - ча - ла, а те - перь не ду - ма - ю.
Ой,

52. ПОЙ, ГАРМОШКА

Сербияночка



пой - те, пташ - ки, пой - те, пташ - ки, ми - лы - е со - ло - вуш - ки.

Хо - ро - шо жи - вет - ся нам на род - ной сто - ро - нуш - ке.

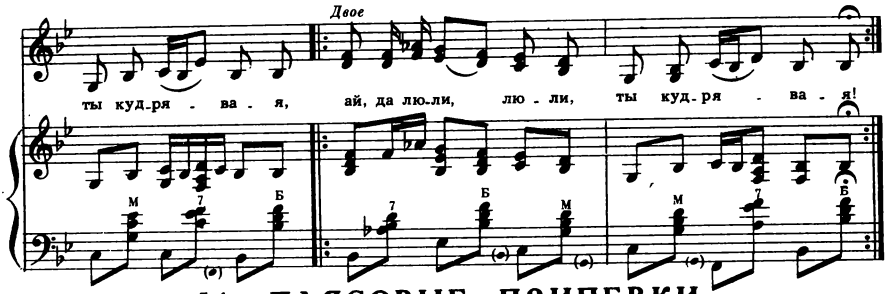
53. АХ, ТЫ ЯБЛОНЬКА

Напевно

Одна

Ах, ты я - блонь - ка,

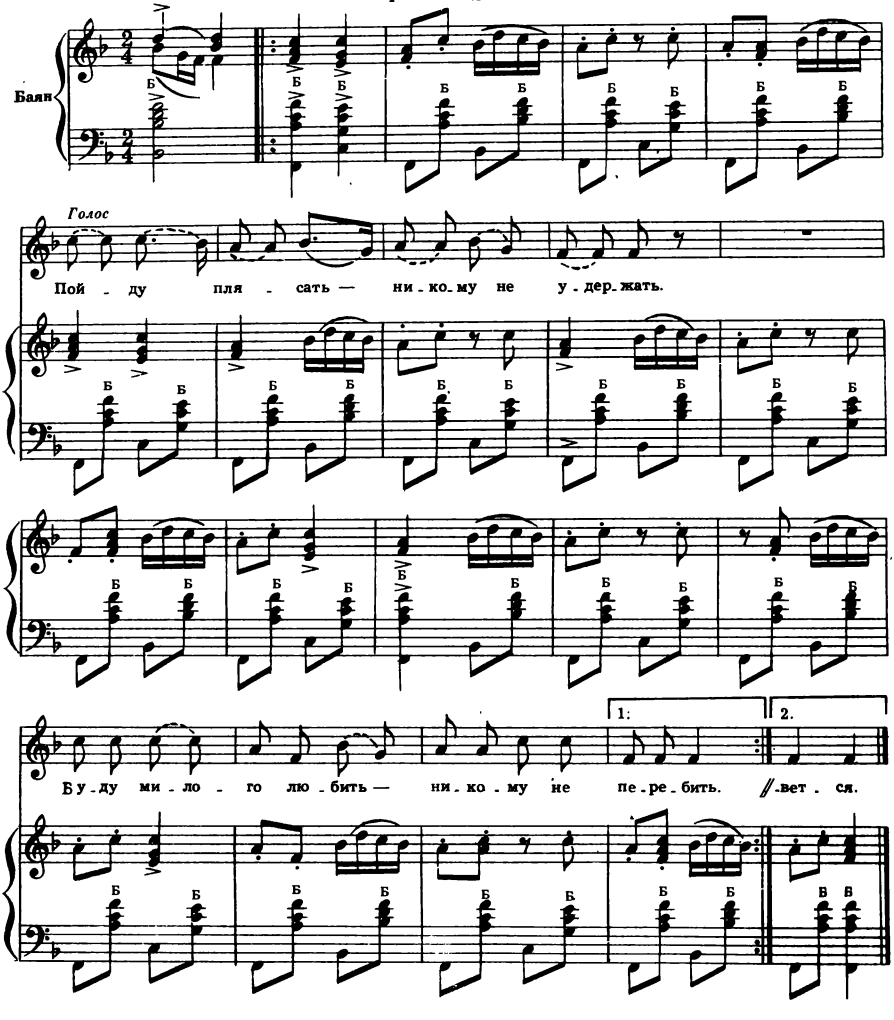
Баян



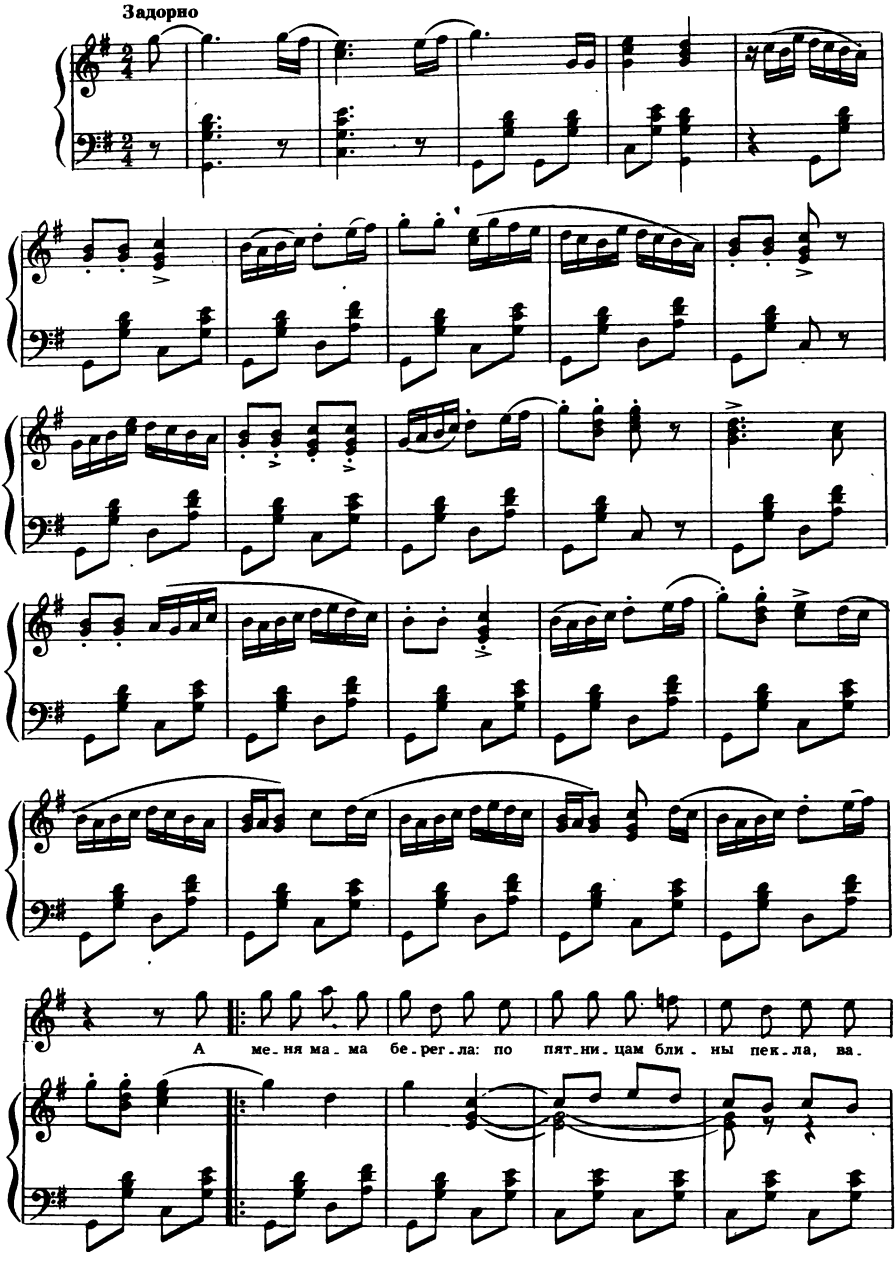
54. ПЛЯСОВЫЕ ПРИПЕВКИ

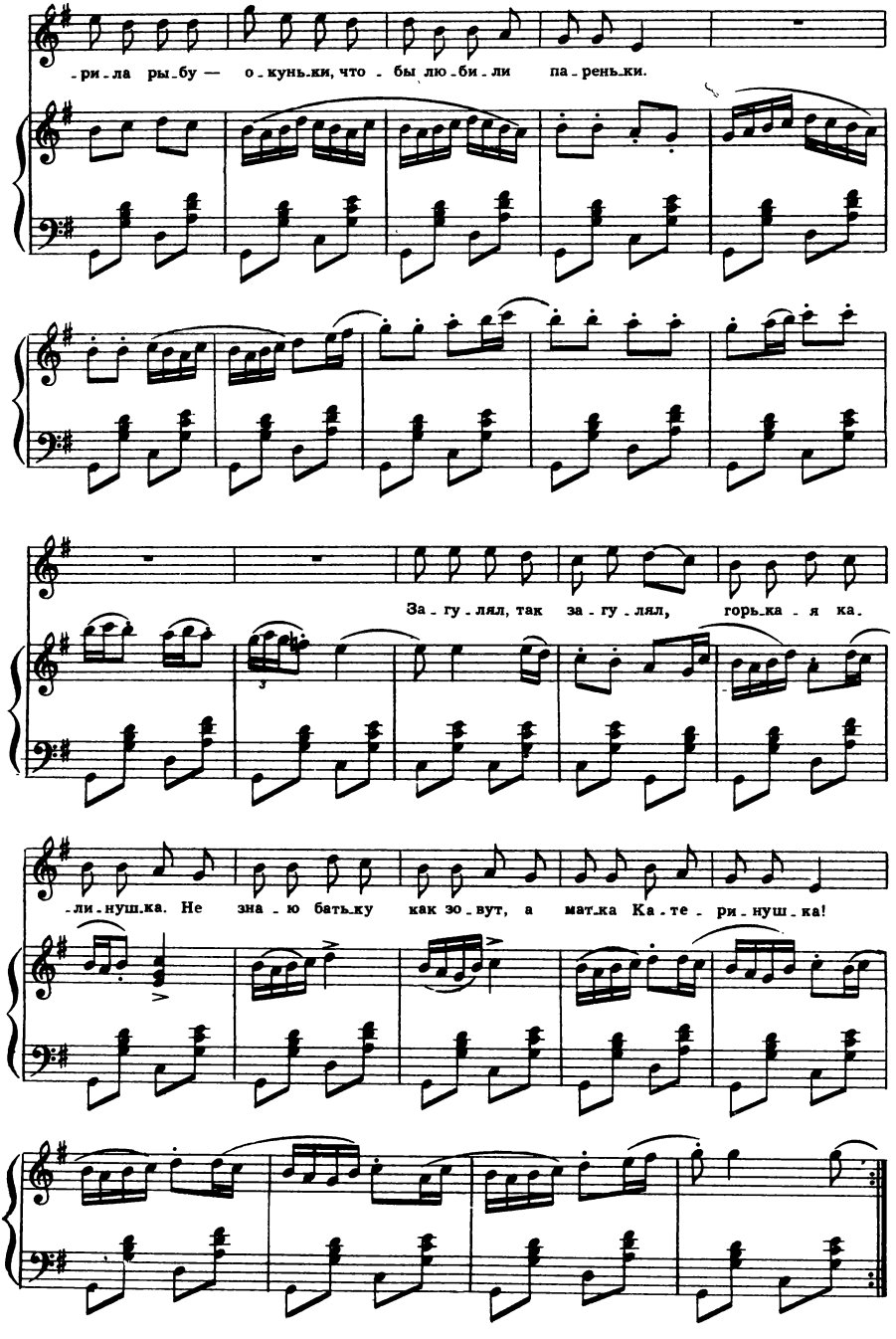
Быстро

Череповецкие



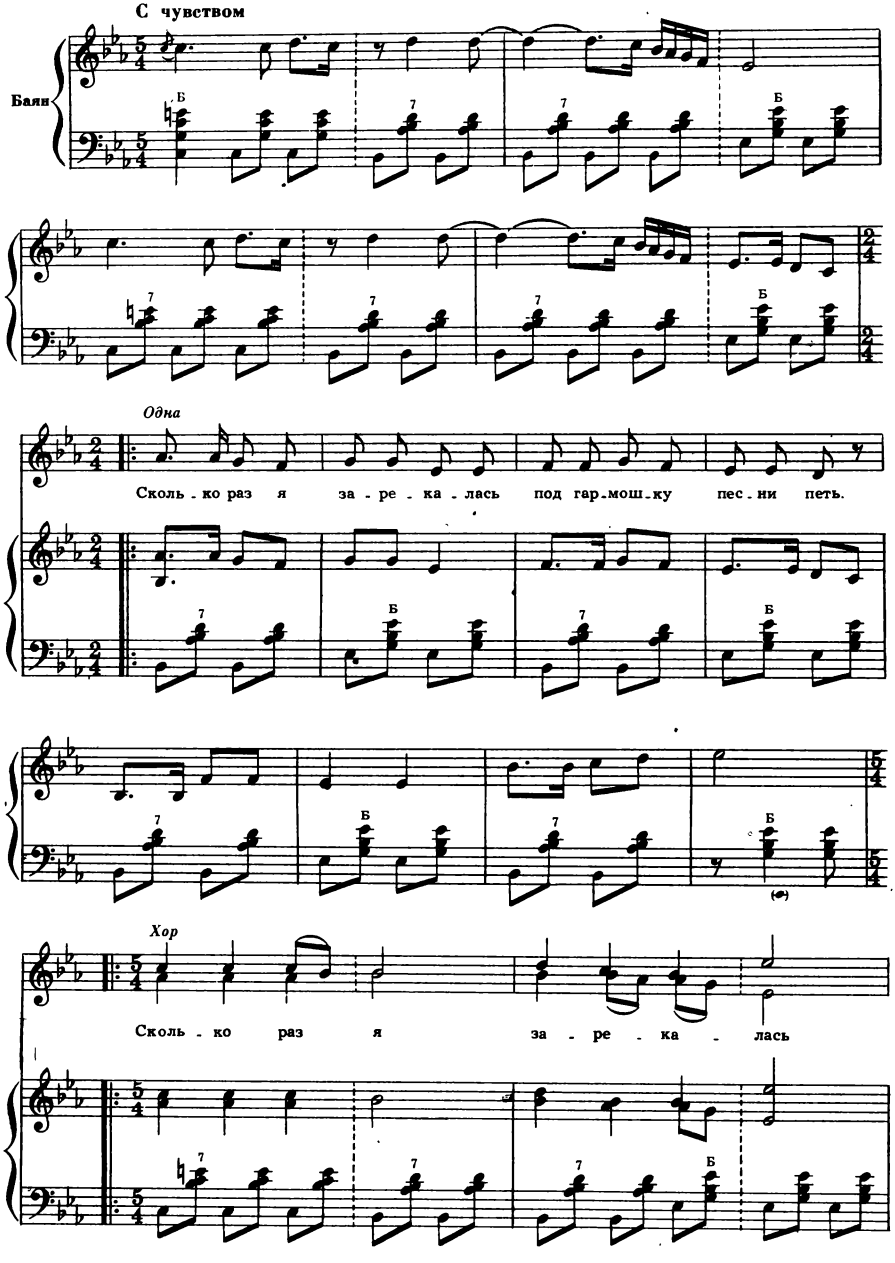
55. ЧАСТУШКИ «ПОД БАРЫНЮ»

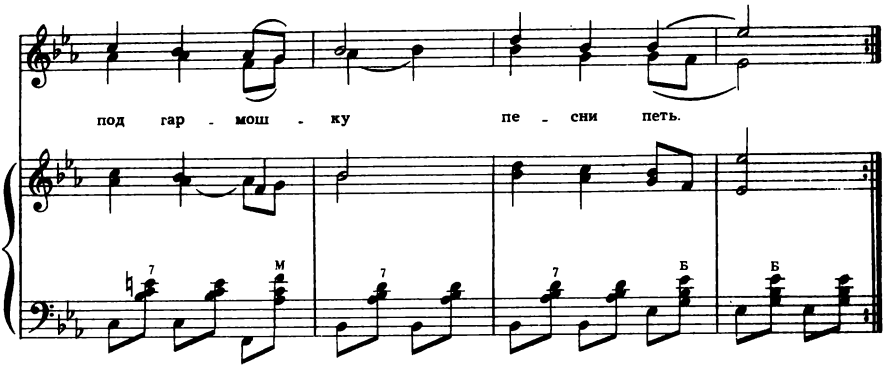



-ри-ла ры-бу — о-кунь-ки, что - бы лю-би-ли па-рень-ки.
За-гу-лял, так за-гу-лял, горь-ка-я ка-
-ли-нуш-ка. Не зна-ю бать-ку как зо-вут, а мат-ка Ка-те-ри-нуш-ка!

56. СКОЛЬКО РАЗ Я ЗАРЕКАЛАСЬ

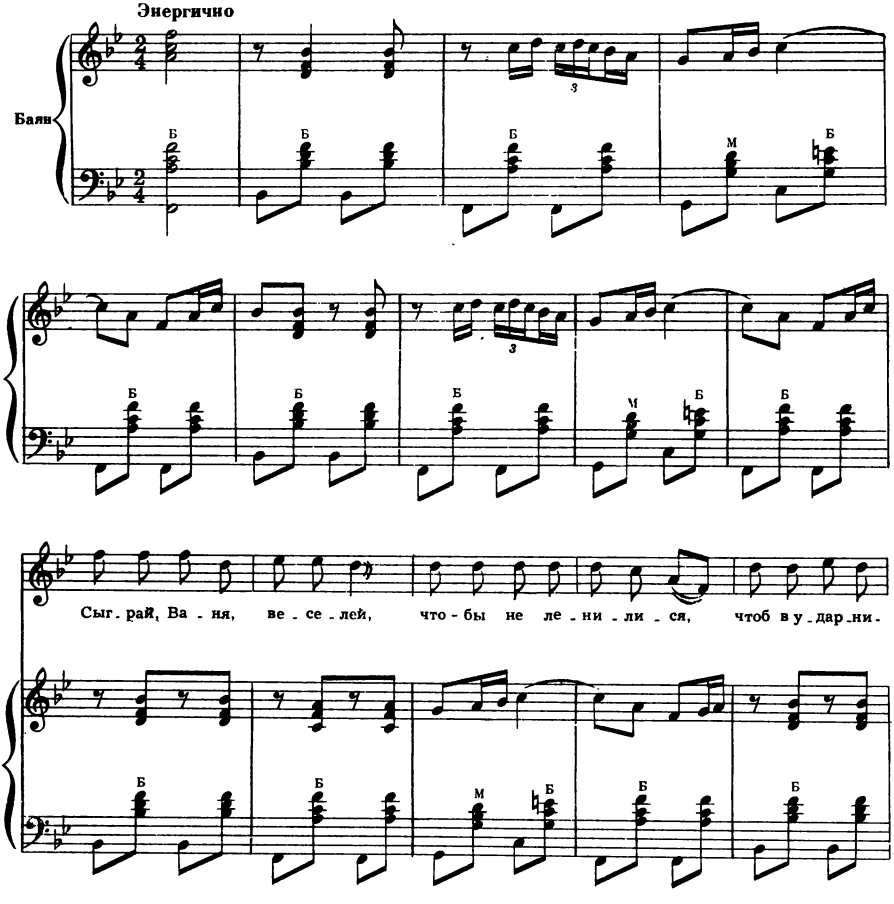
Угаровские переборы

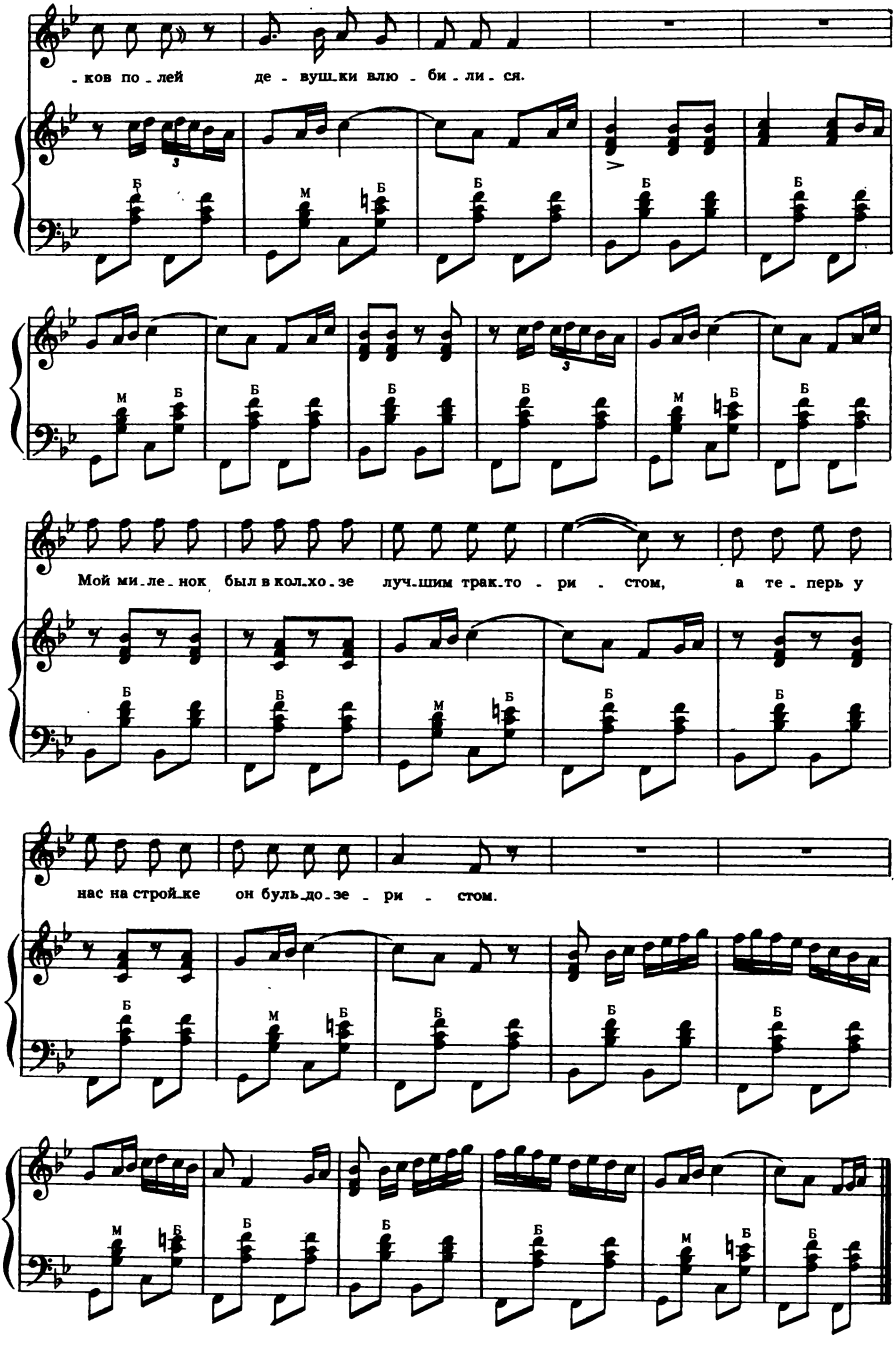




57. СЫГРАЙ, ВАНЯ

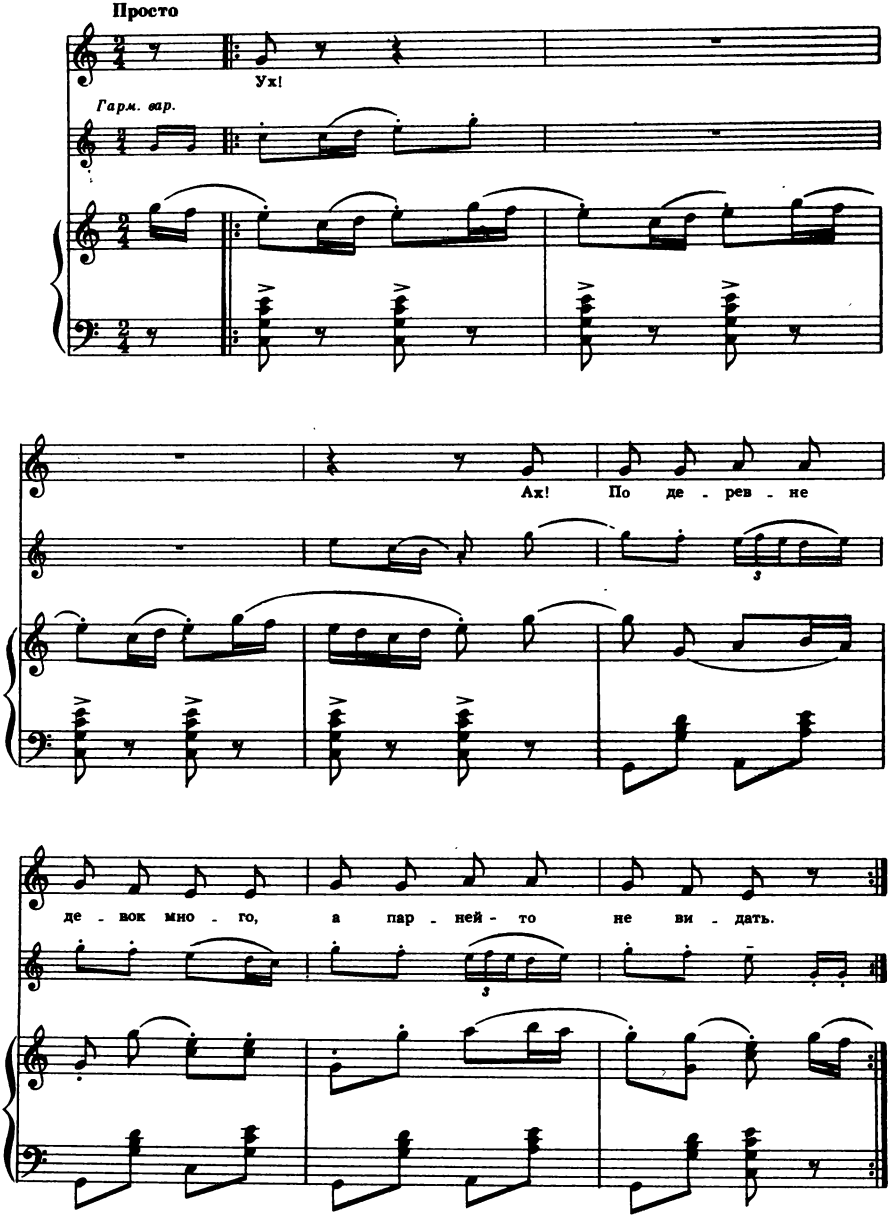
Угаровские переборы




-ков по-лей де-вуш-ки влю-би-ли-ся.
Мой ми-ле-нок был в кол-хо-зе луч-шим трак-то-ри-стом, а те-перь у
нас на строй-ке он буль-до-зе-ри-стом.

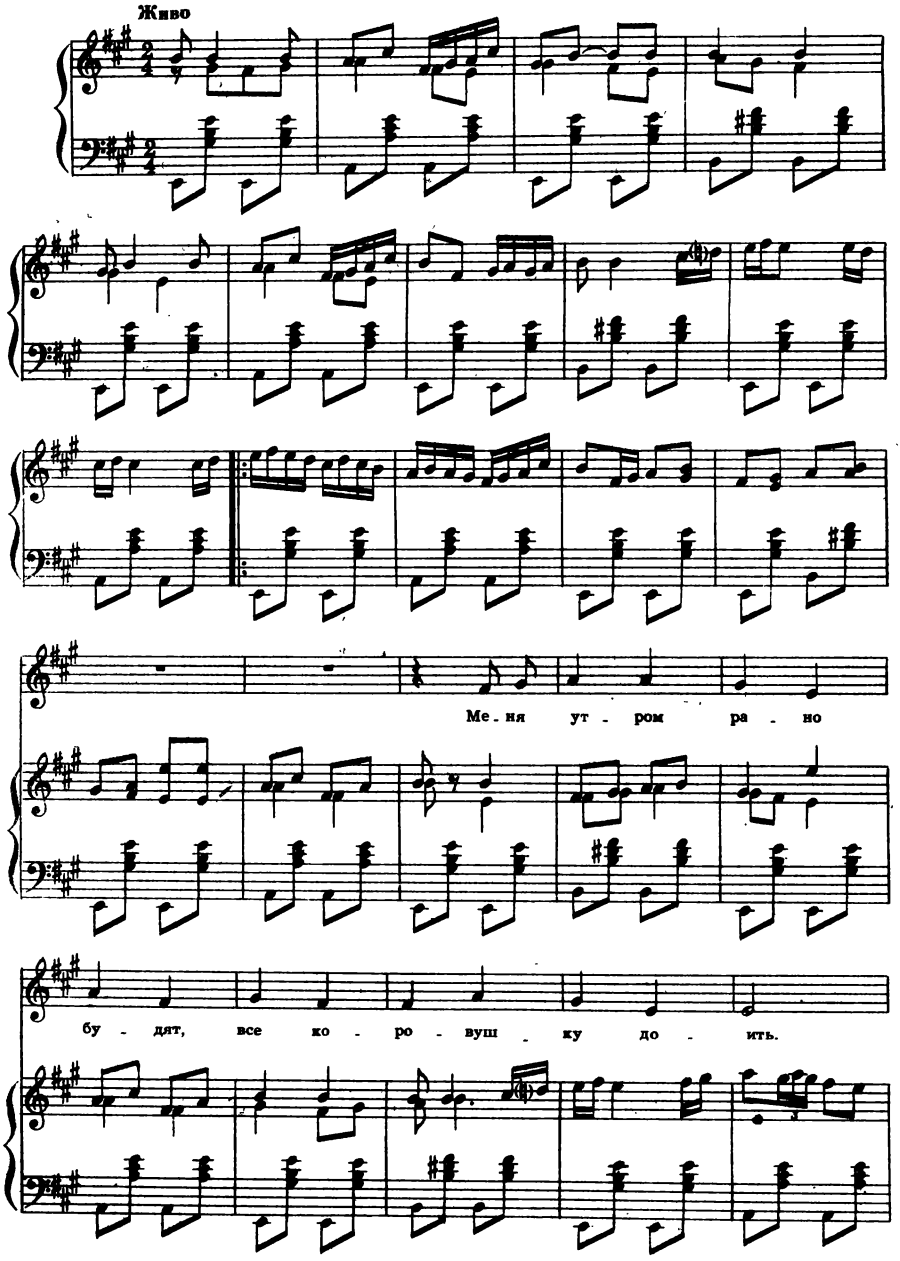
58. ПО ДЕРЕВНЕ

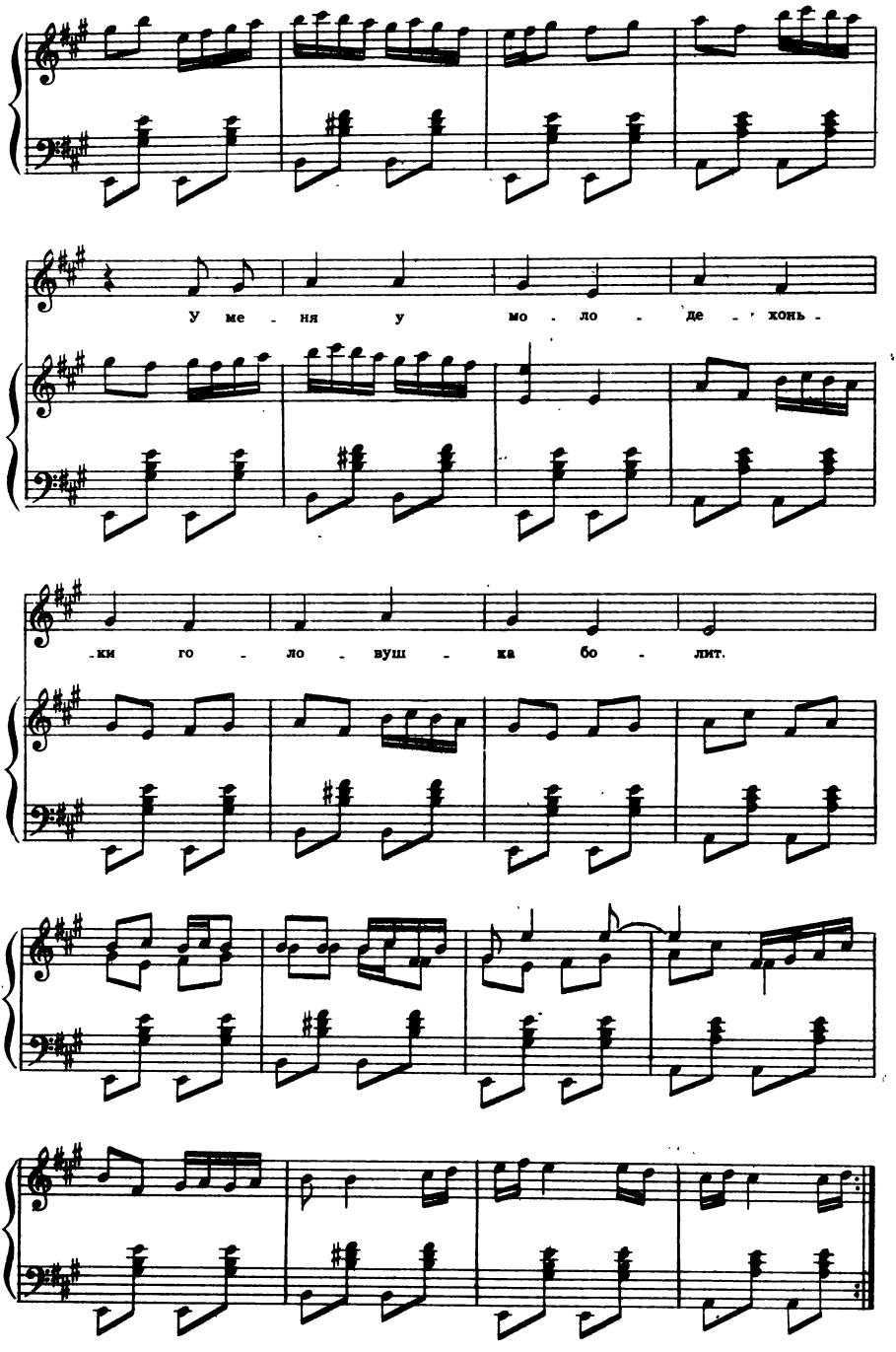
Московская



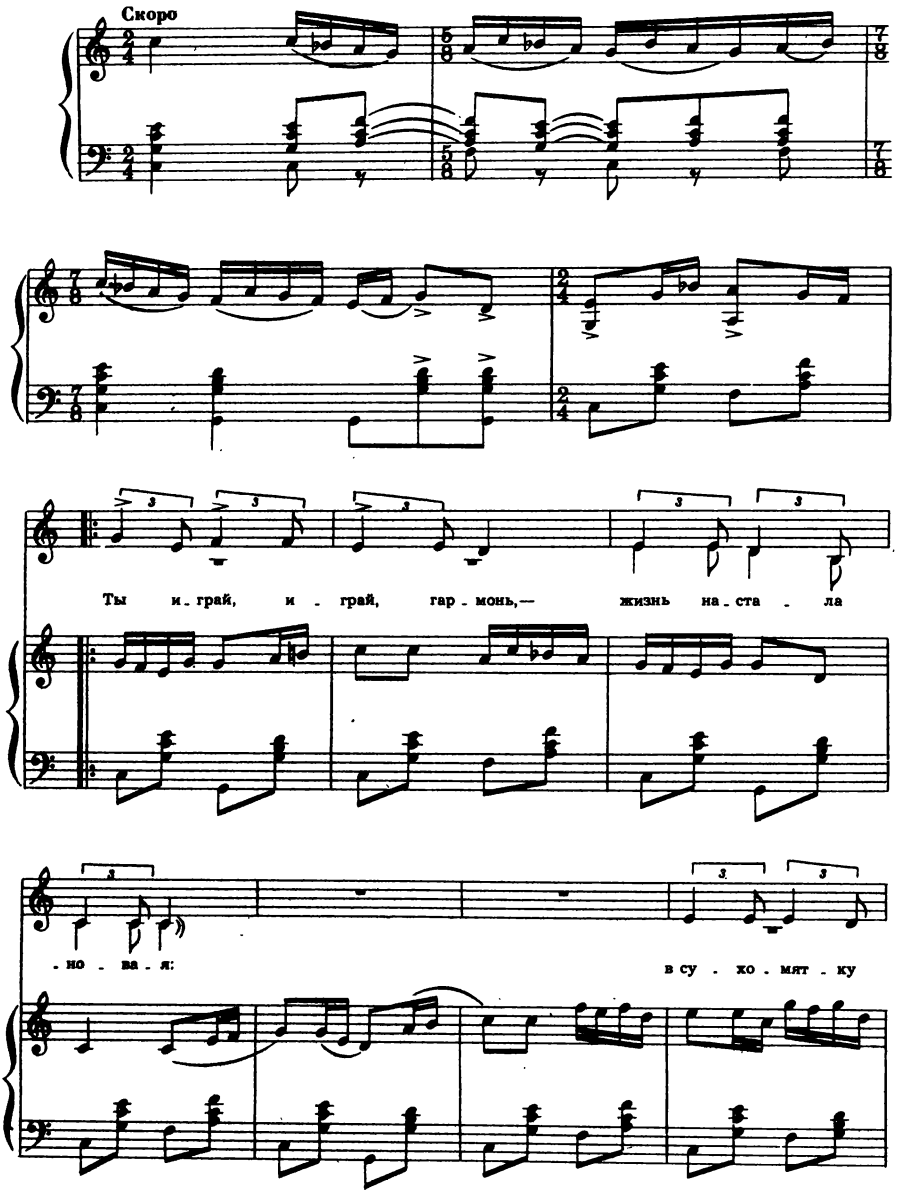
59. ПО ДЕРЕВНЕ

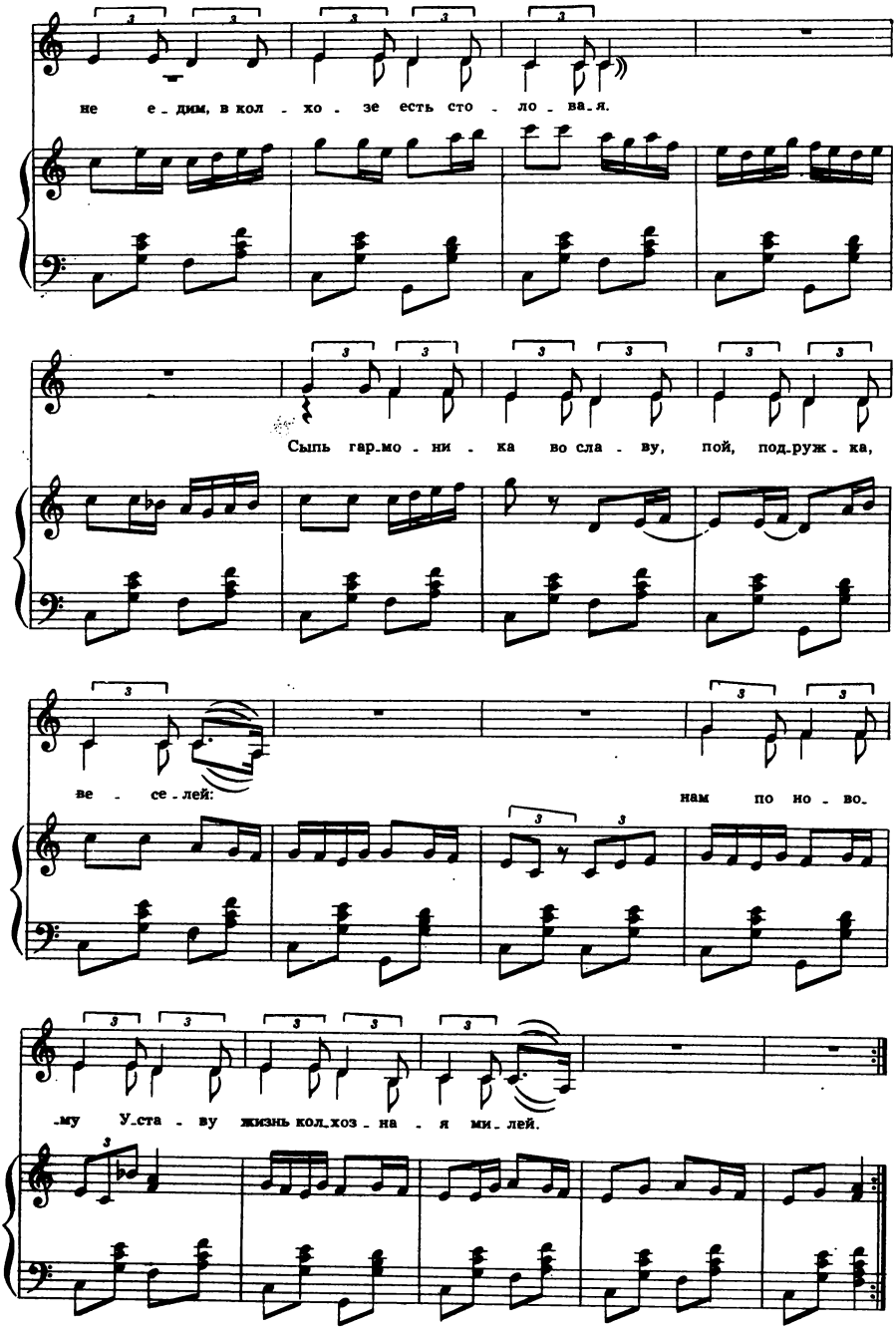
Калининские частушки



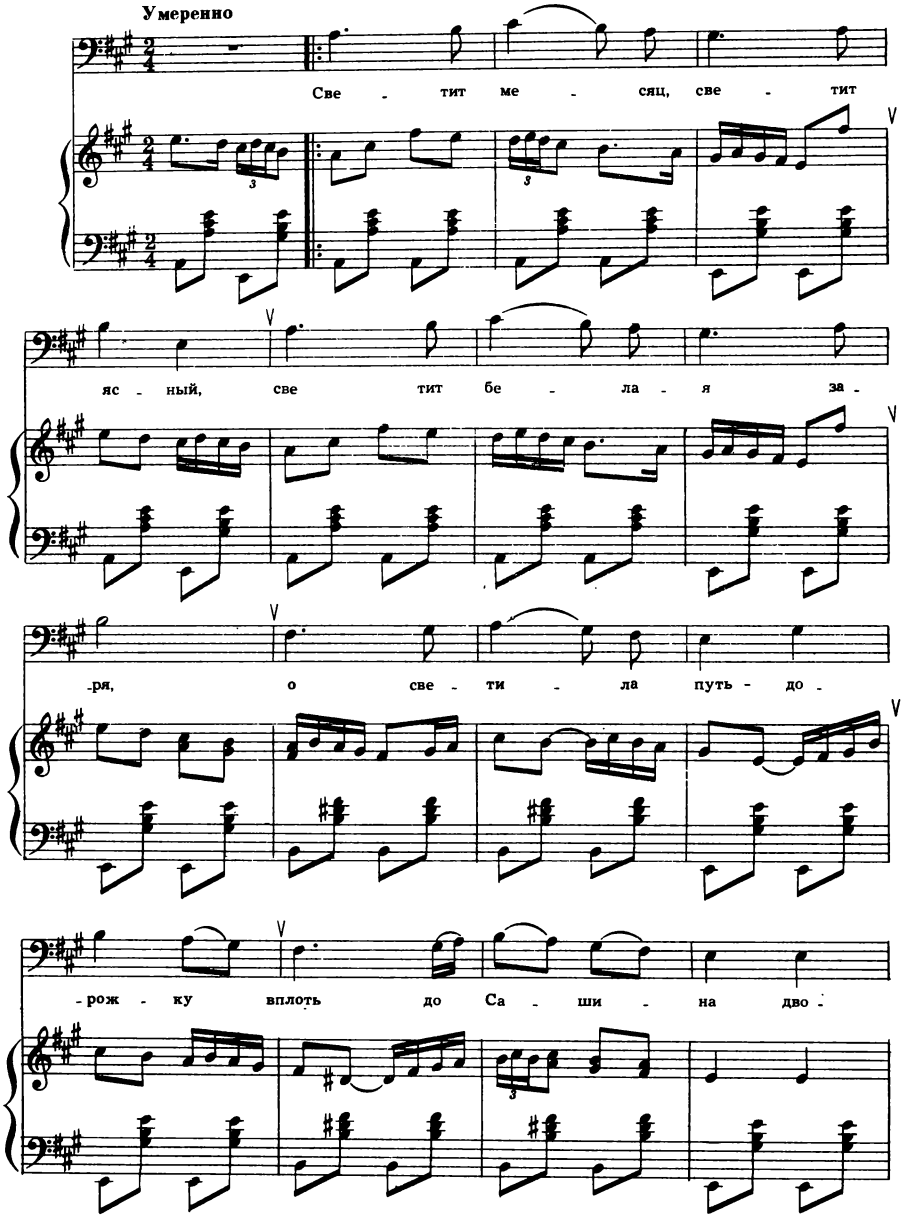

У ме - ня у мо - ло - де - хонь -
-ки го - ло - вуш - ка бо - лит.

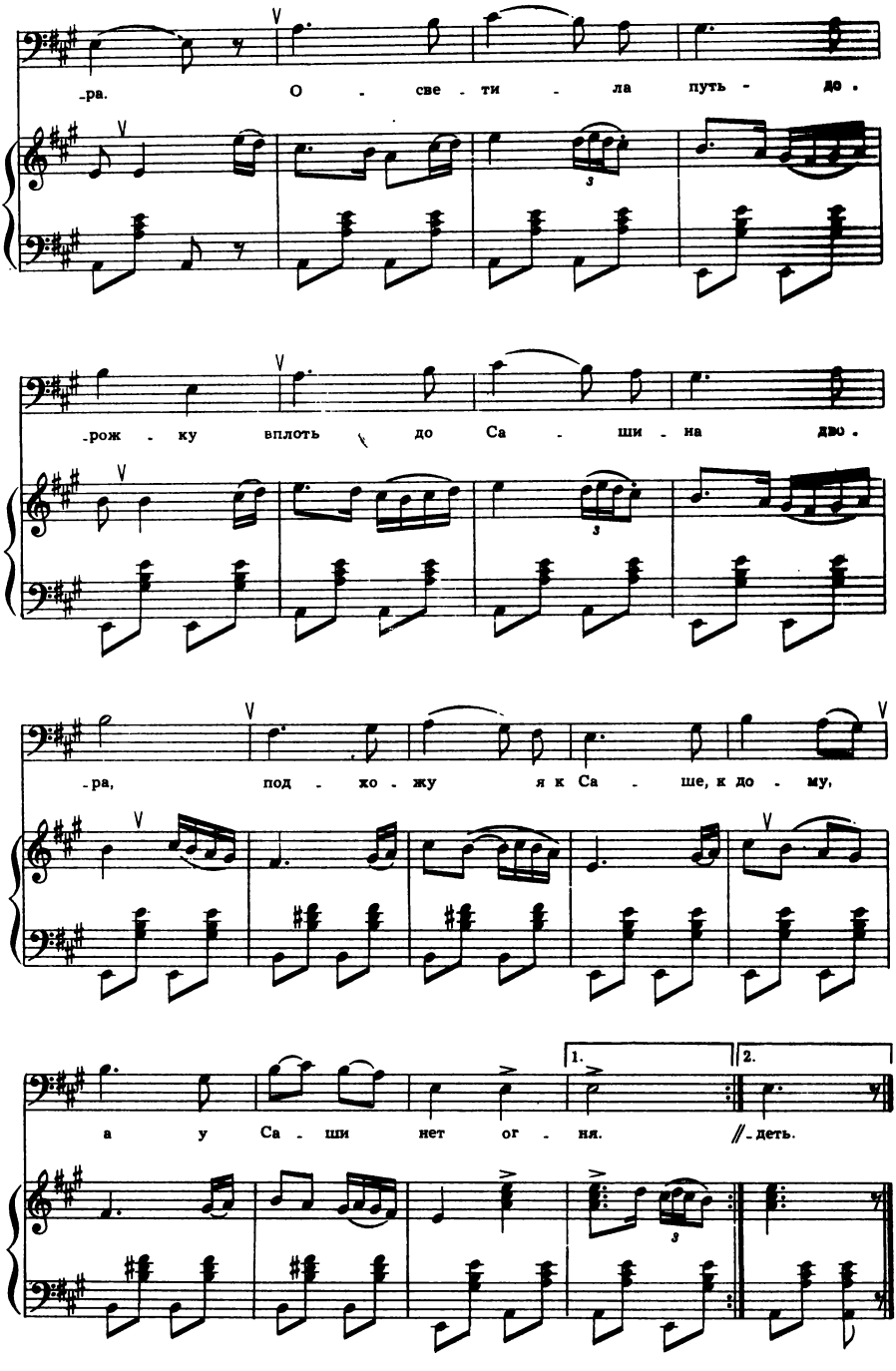
60. ТЫ ИГРАЙ, ИГРАЙ, ГАРМОНЬ



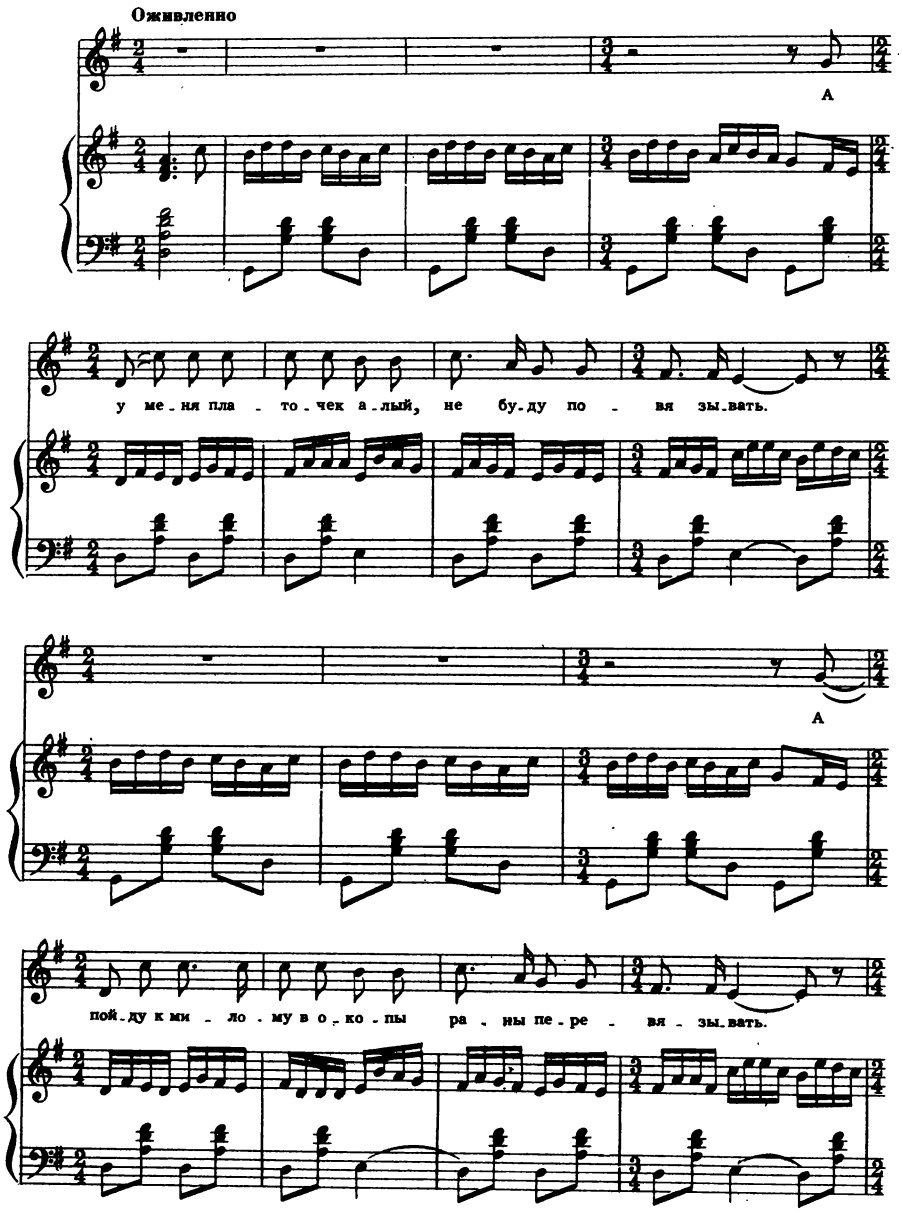

не е_дим, в кол_хо_зе есть сто_ло_ва_я.
Сыпь гар_мо_ни_ка во сла_ву, пой, под_руж_ка,
ве_се_лей: нам по но_во_
_му У_ста_ву жизнь кол_хоз_на_я ми_лей.

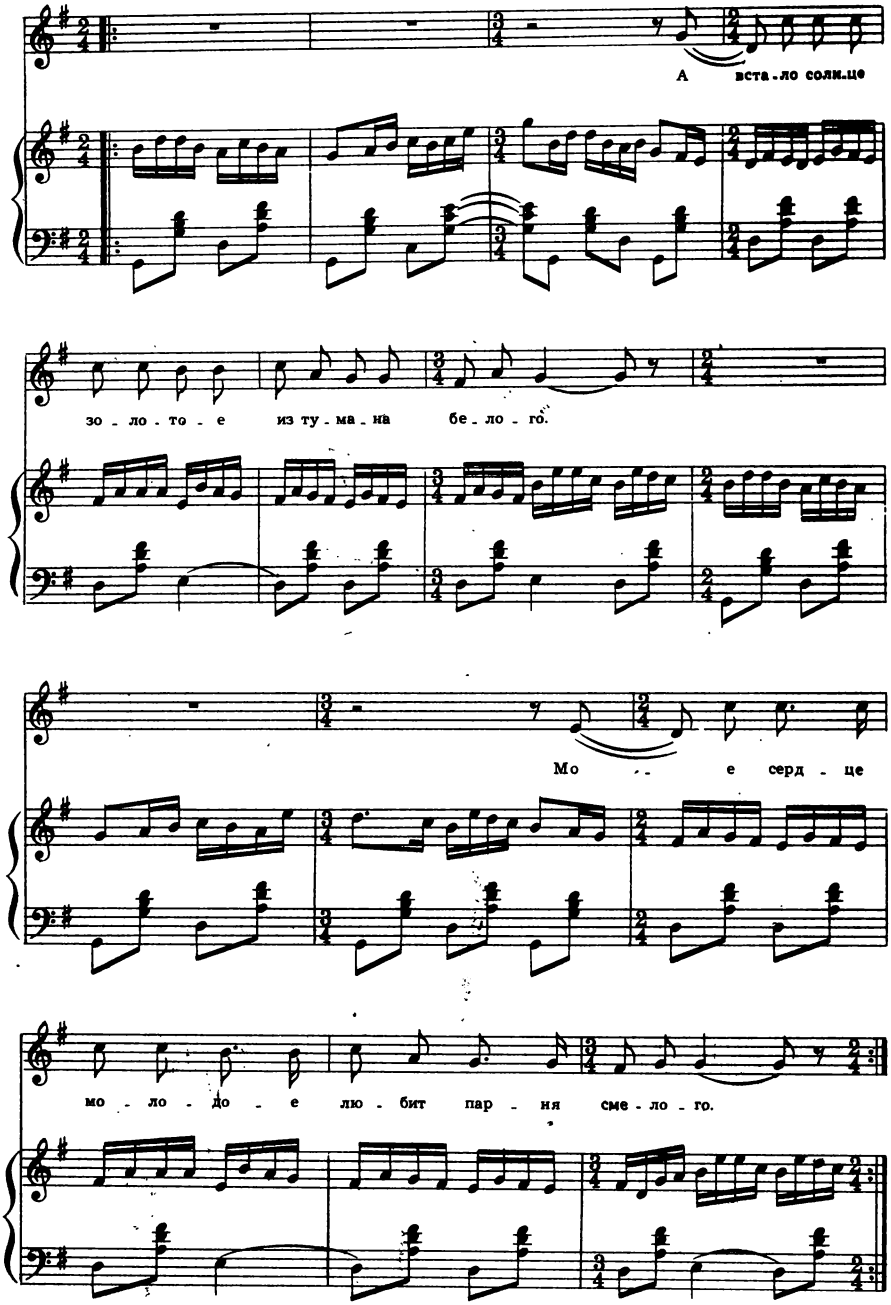
61. СВЕТИТ МЕСЯЦ



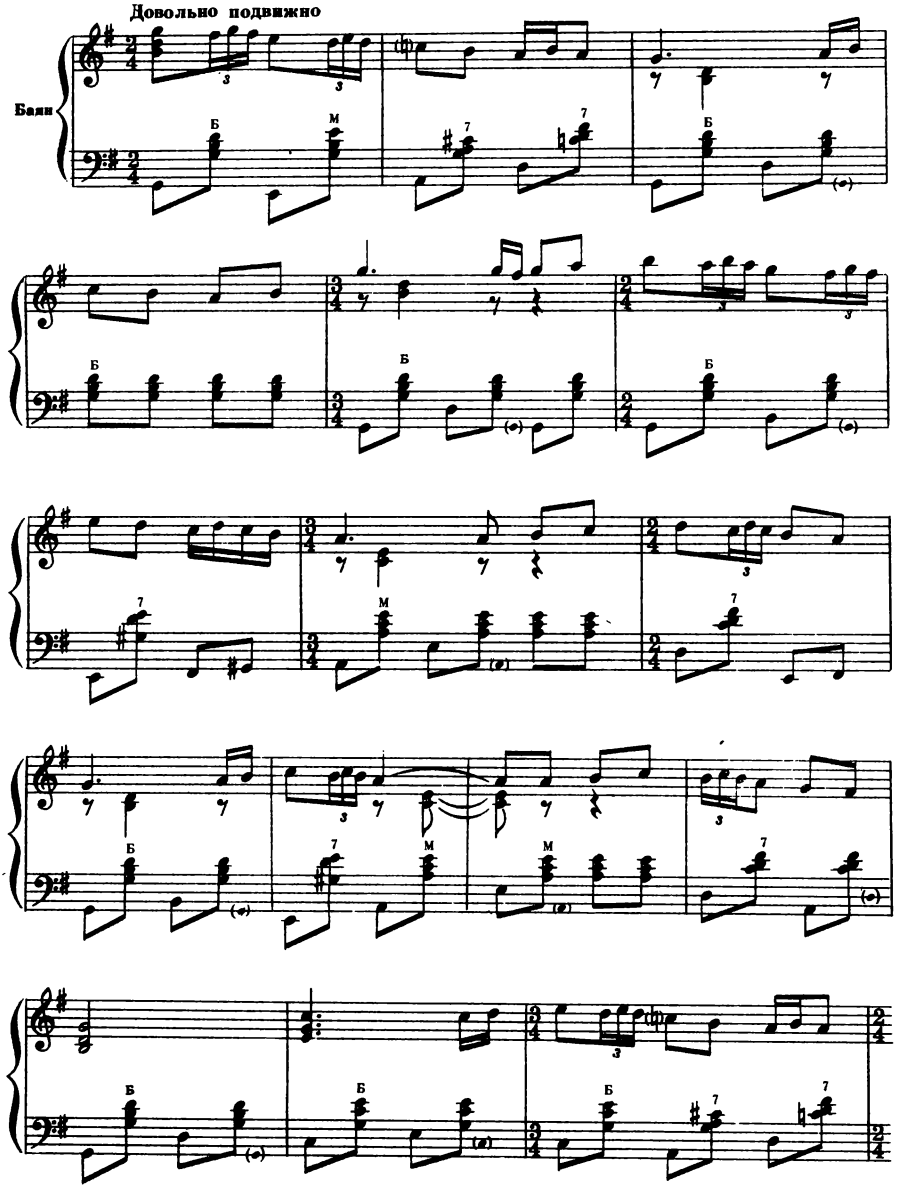

-ра. О - све - ти - ла путь - до -
-рож - ку вплоть до Са - ши - на дво -
-ра, под - жо - жу я к Са - ше, к до - му,
а у Са - ши нет ог - ня. //- деть.
1.
2.

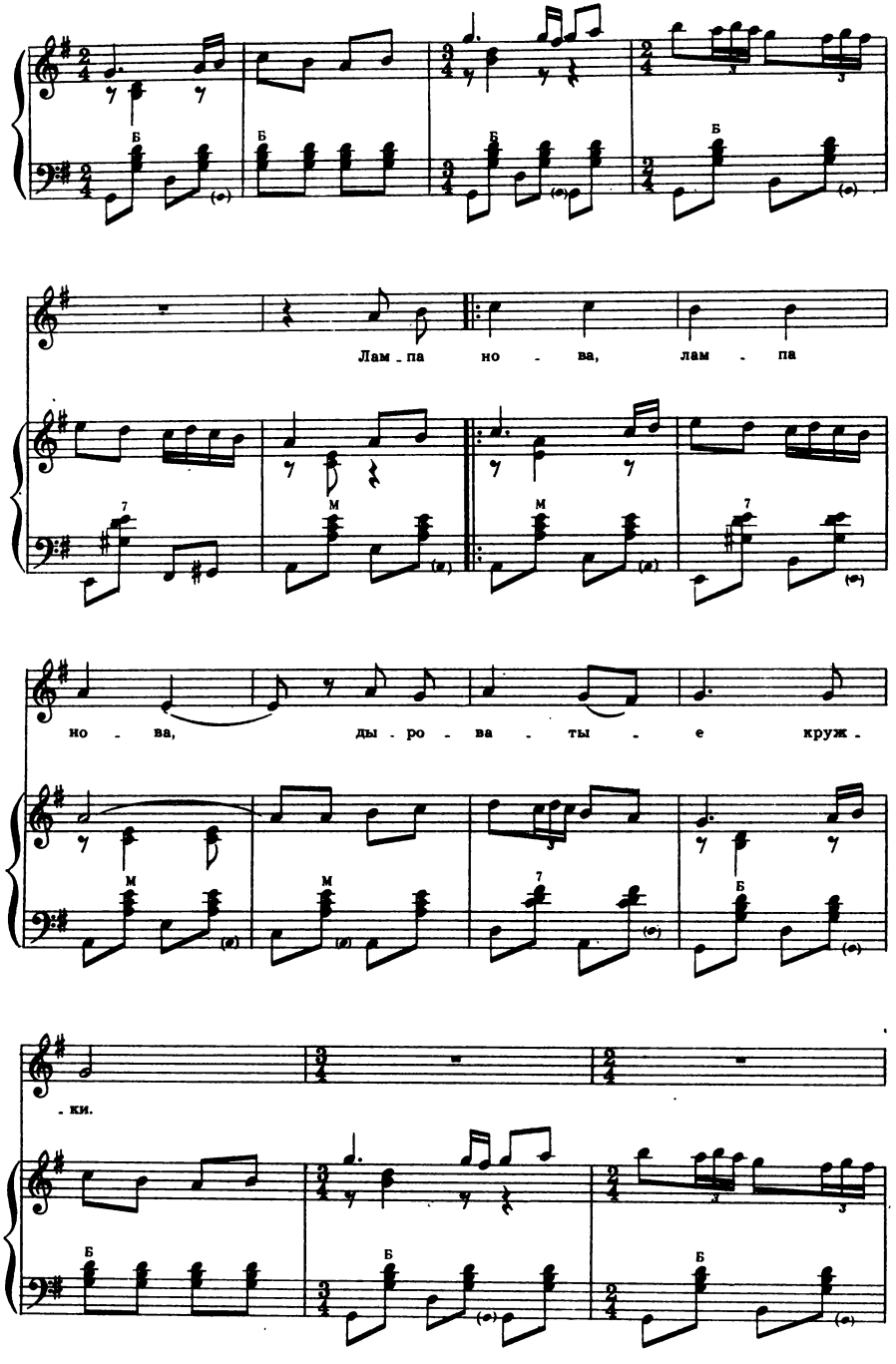
62. А У МЕНЯ ПЛАТОЧЕК АЛЫЙ
„ПОД ДРАКУ"

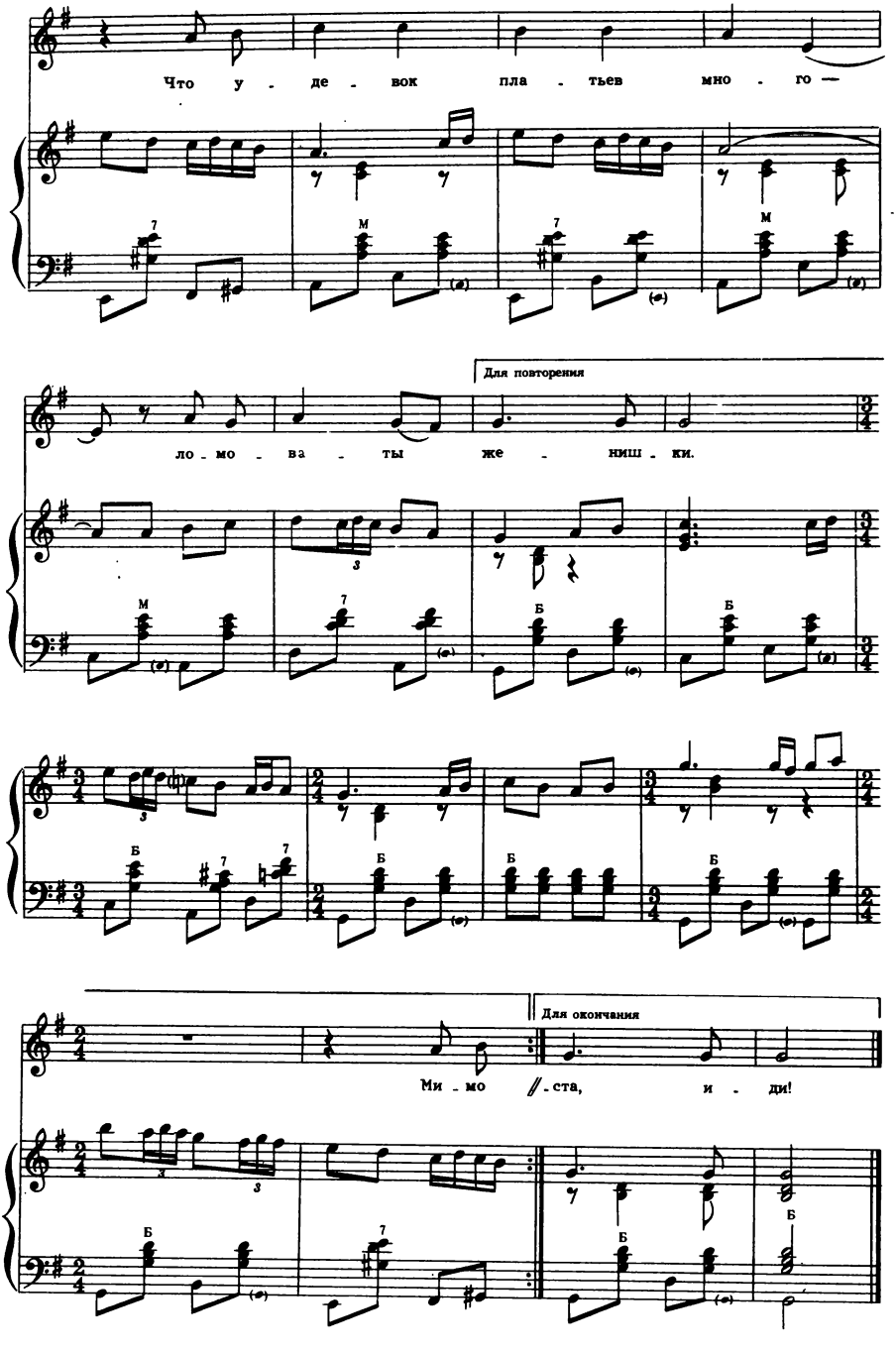



А вста-ло соли-це
зо-ло-то-е из ту-ма-на бе-ло-го.
Мо-е серд-це
мо-ло-до-е лю-бит пар-ня сме-ло-го.

63. КАЛИНИНСКИЕ ЧАСТУШКИ

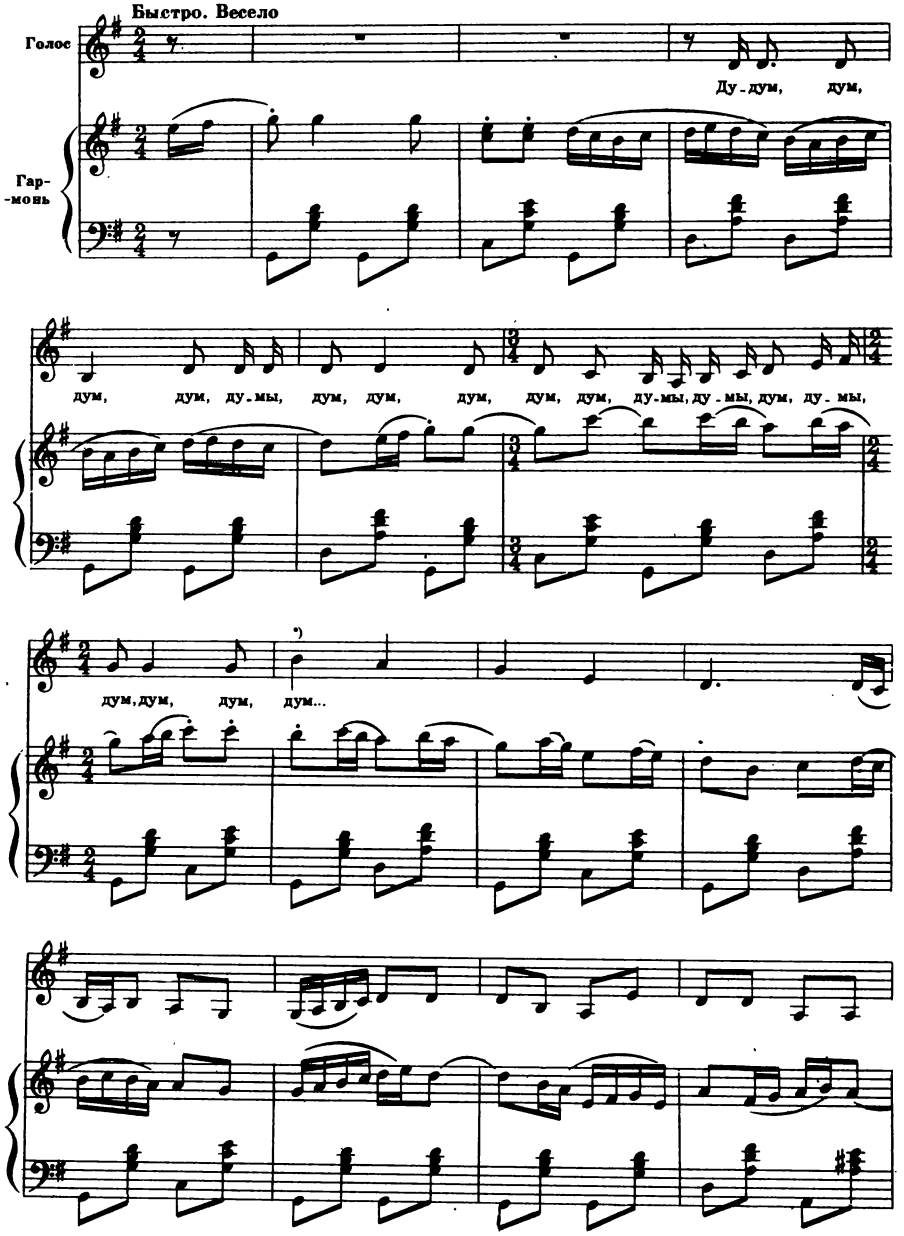



Лам - па но - ва, лам - па
но - ва, ды - ро - ва - ты - е круж -
- ки.

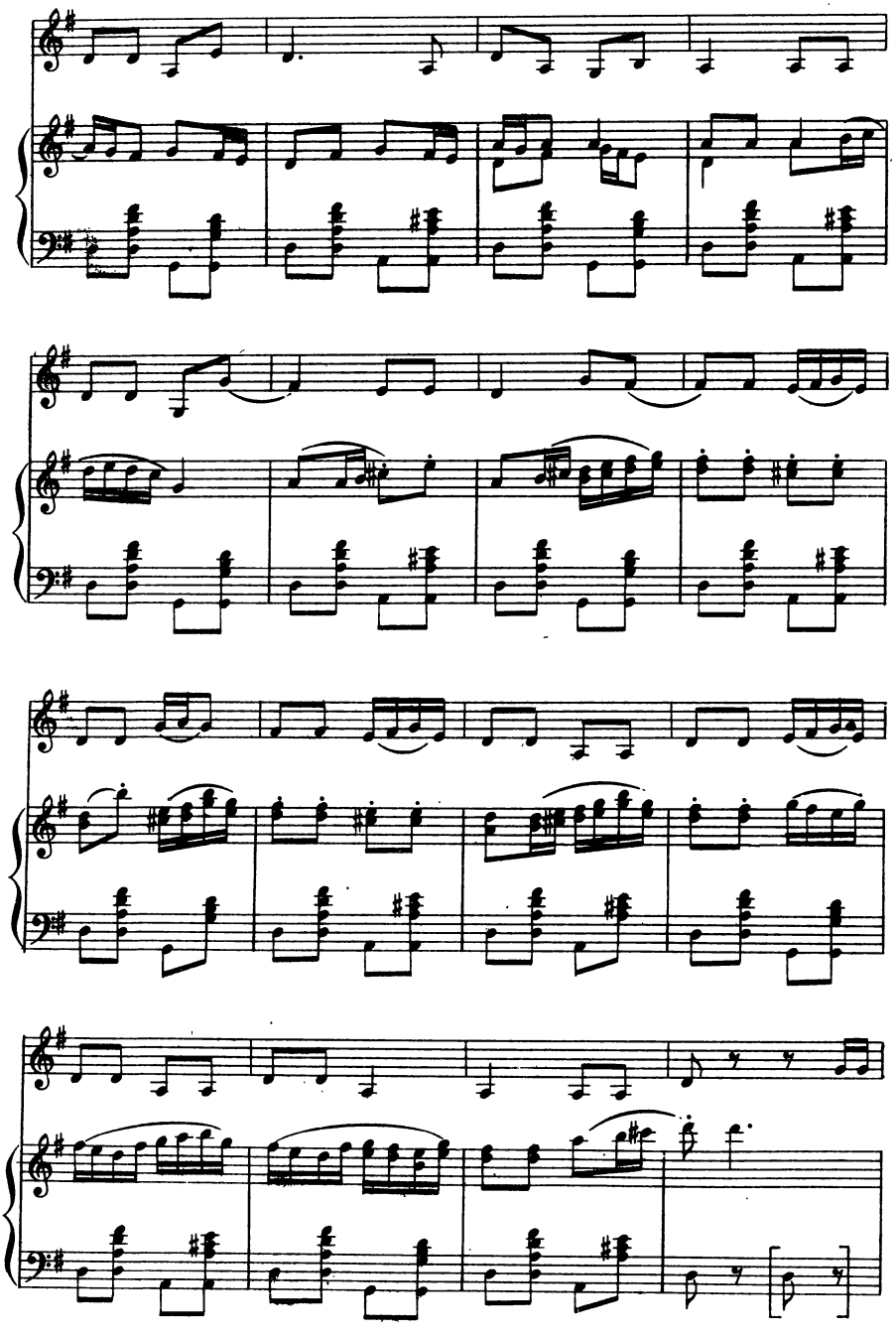

Что у - де - вок пла - тьев мно - го —
Для повторения
ло - мо - ва - ты же - ниш - ки.
Для окончания
Ми - мо // - ста, и - ди!

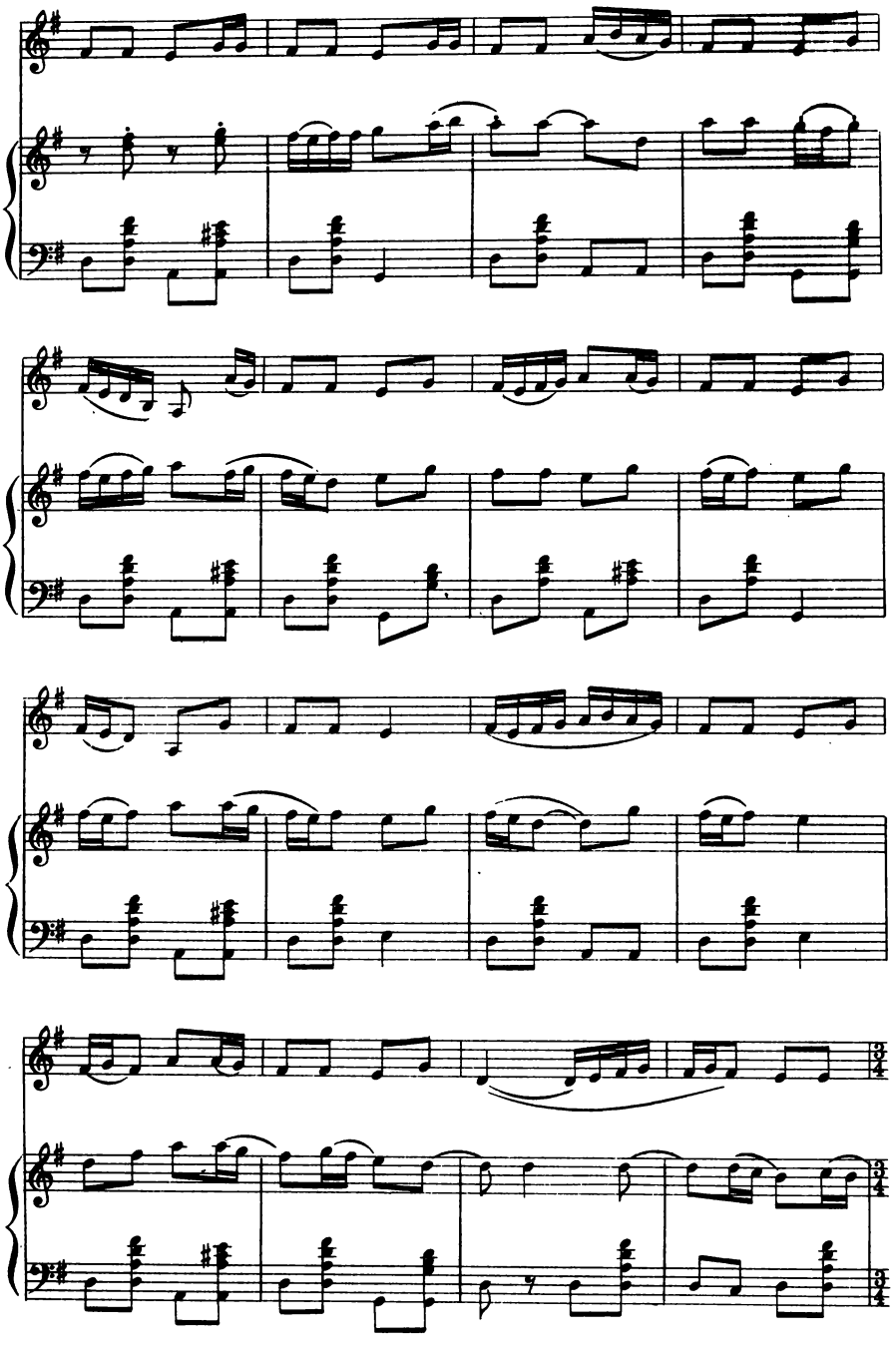
АНСАМБЛИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ

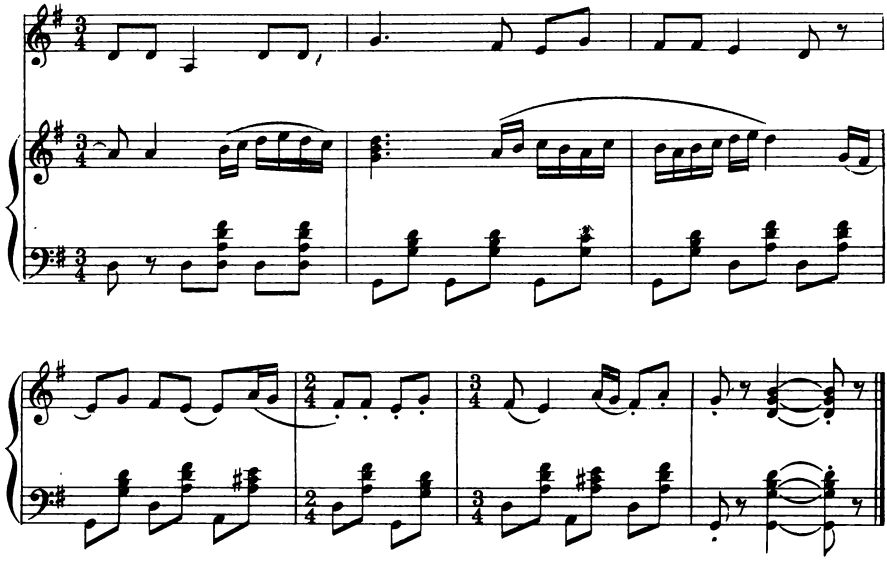
64. ПО ДЕРЕВНЕ



*) Весь напев исполняется на слова «дум» и «думы».

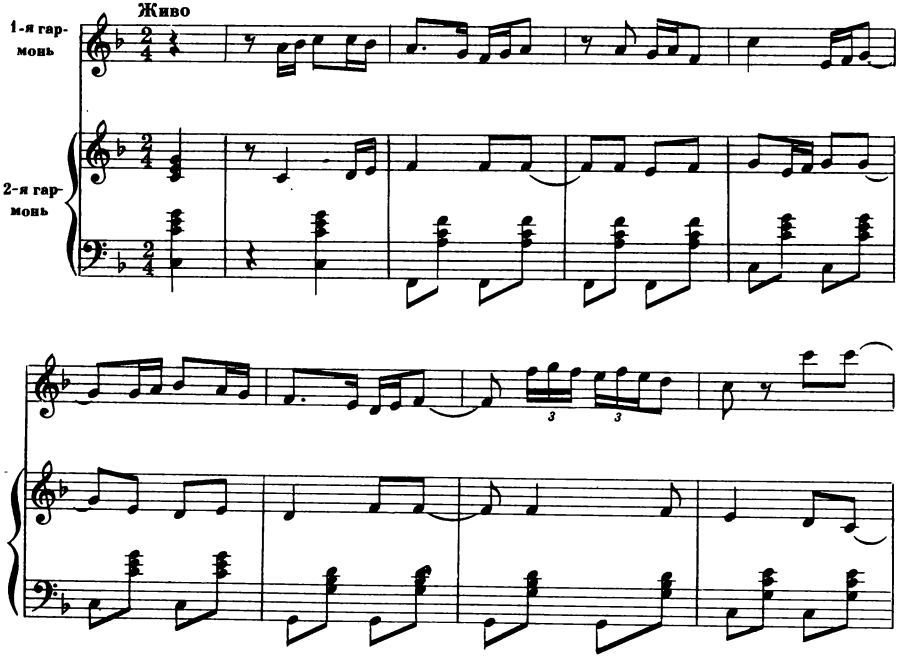


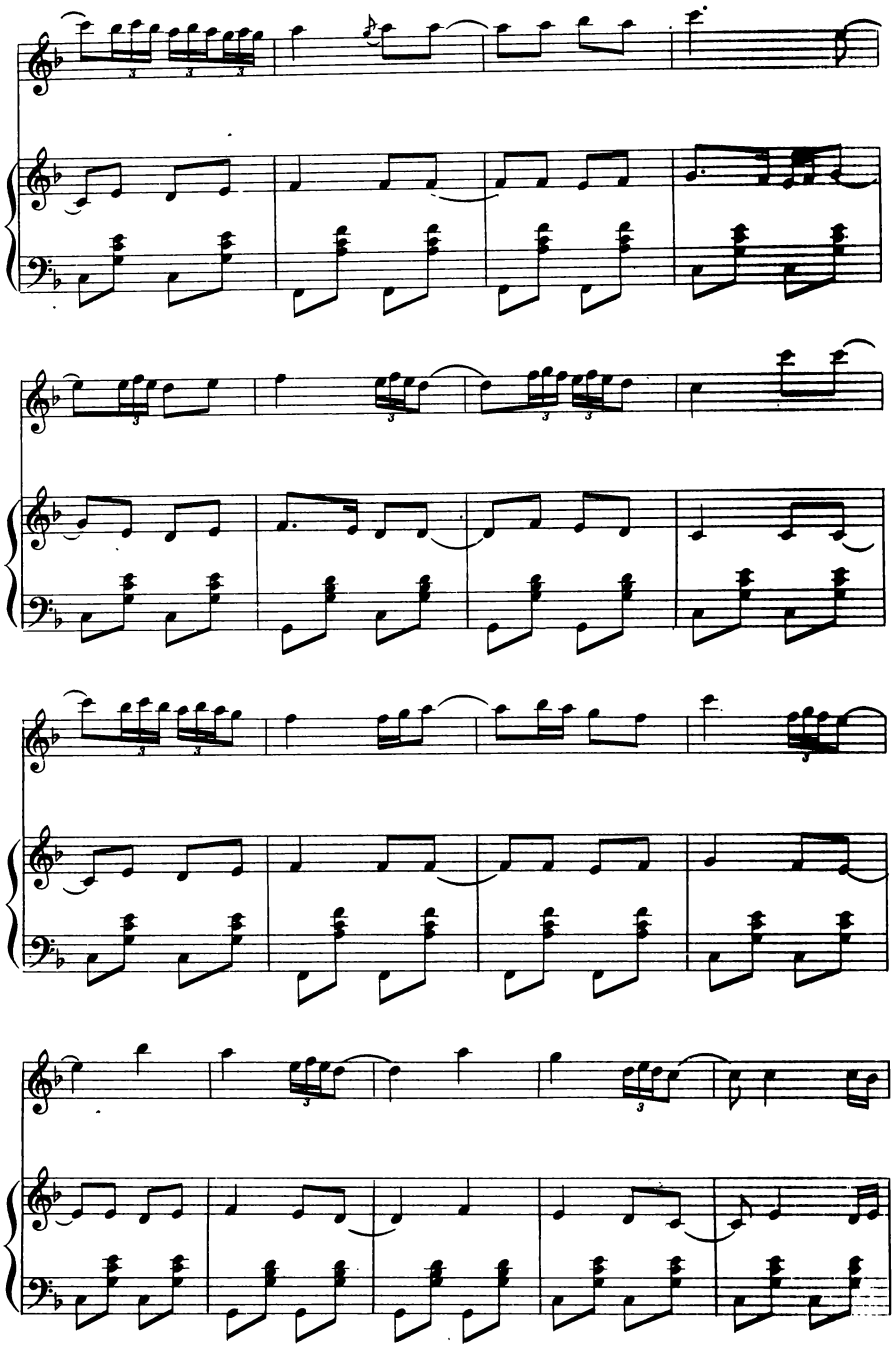


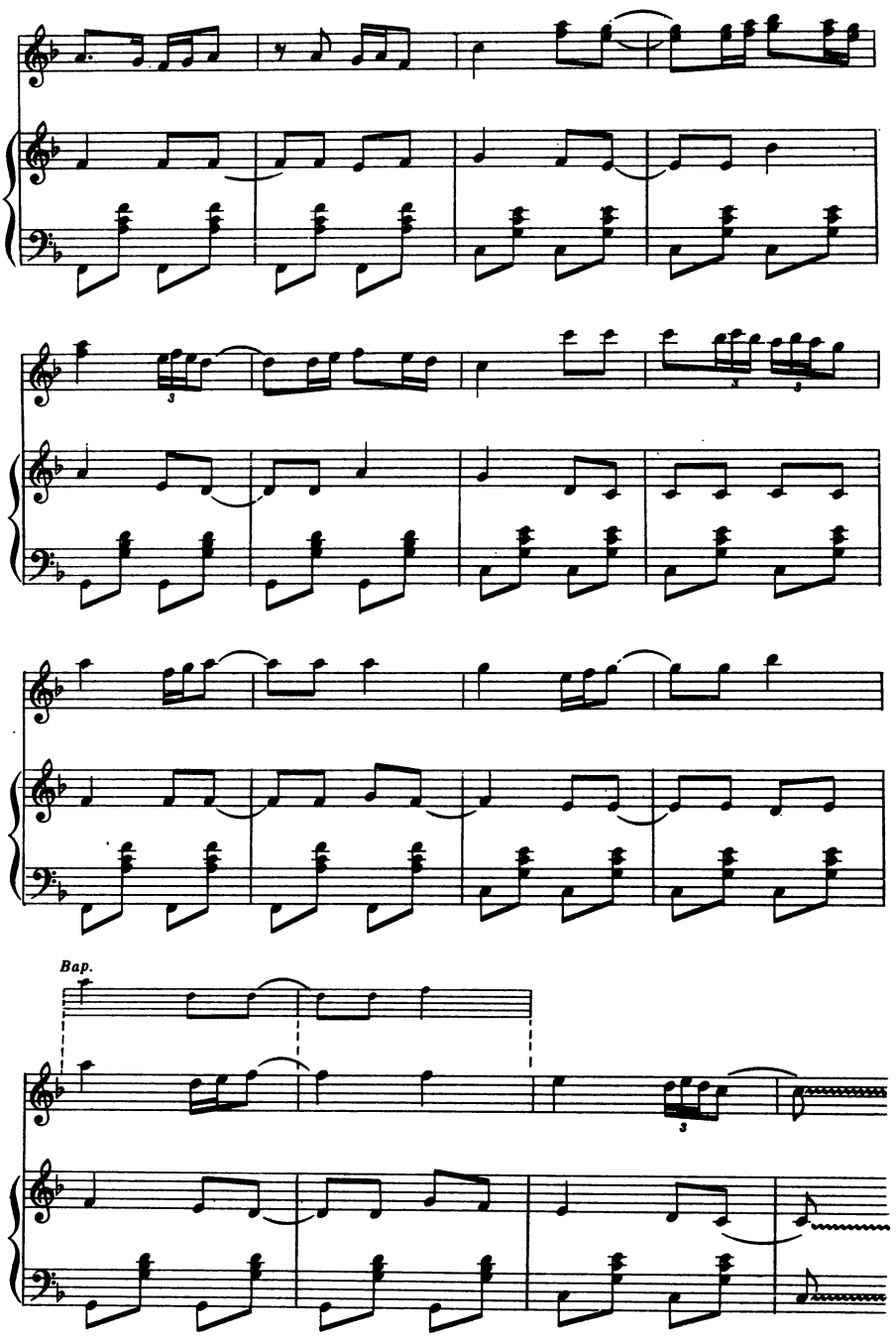


65. СЕМЕНОВНА

Дуэт гармонистов

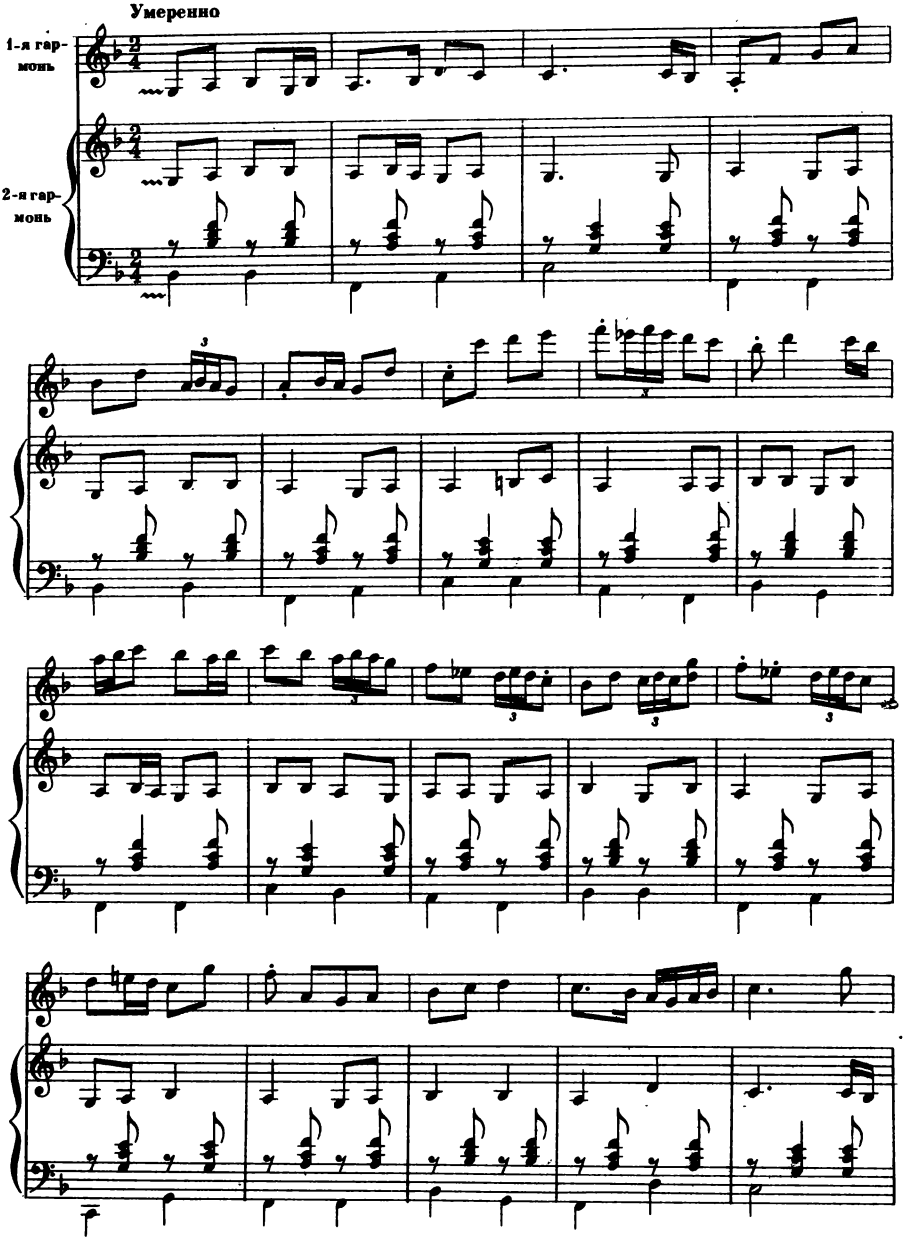


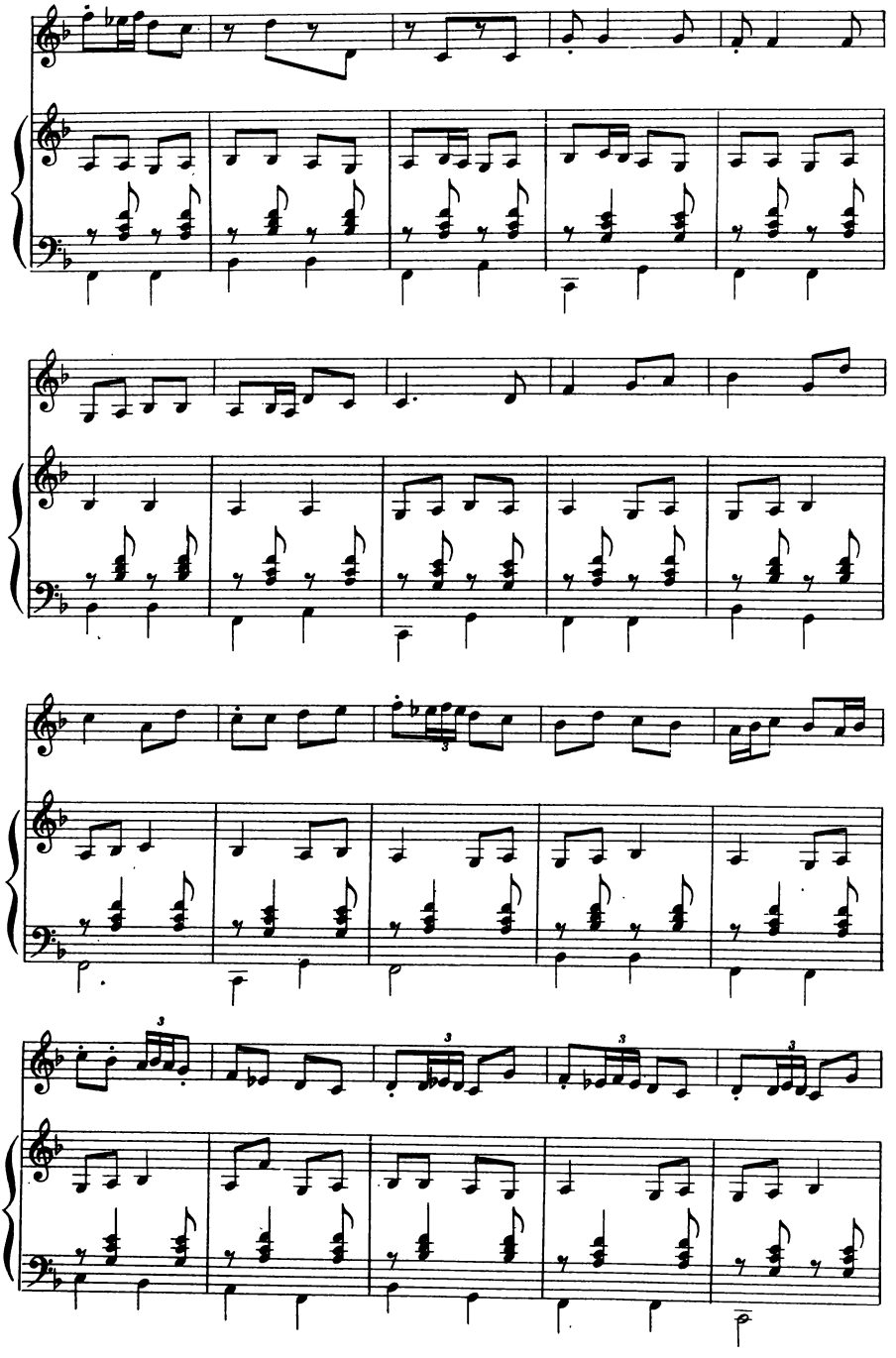


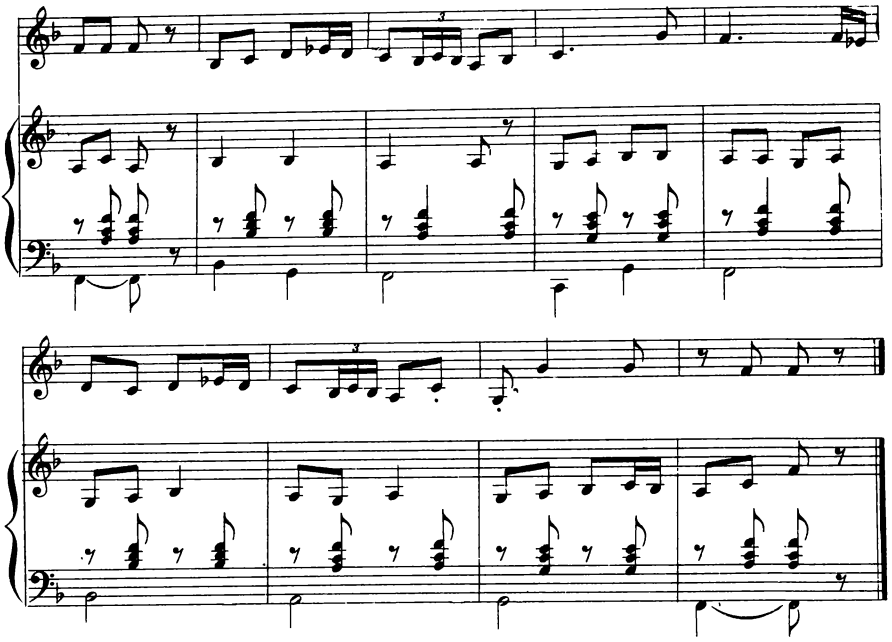

Bap.

66. СОЛОМУШКА

Дуэт гармонистов

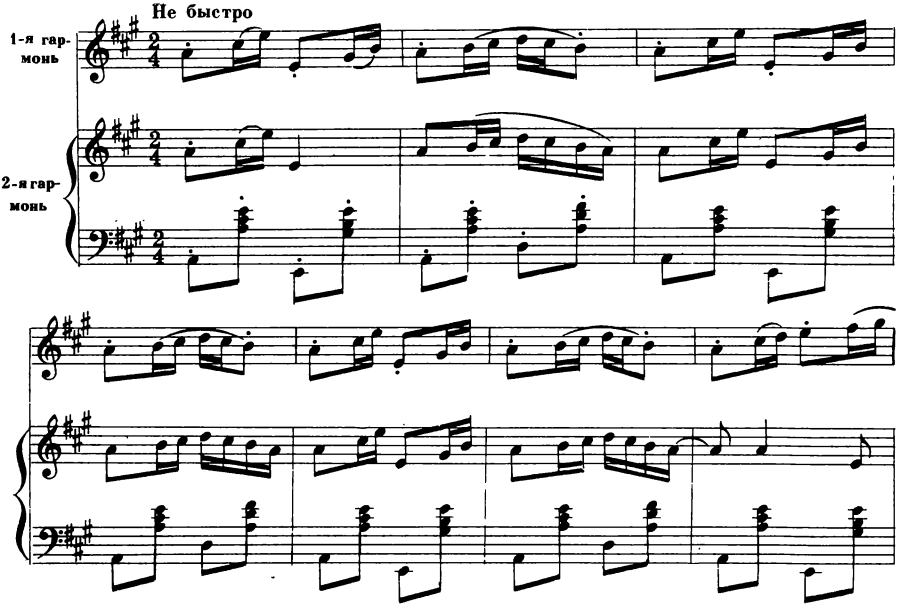


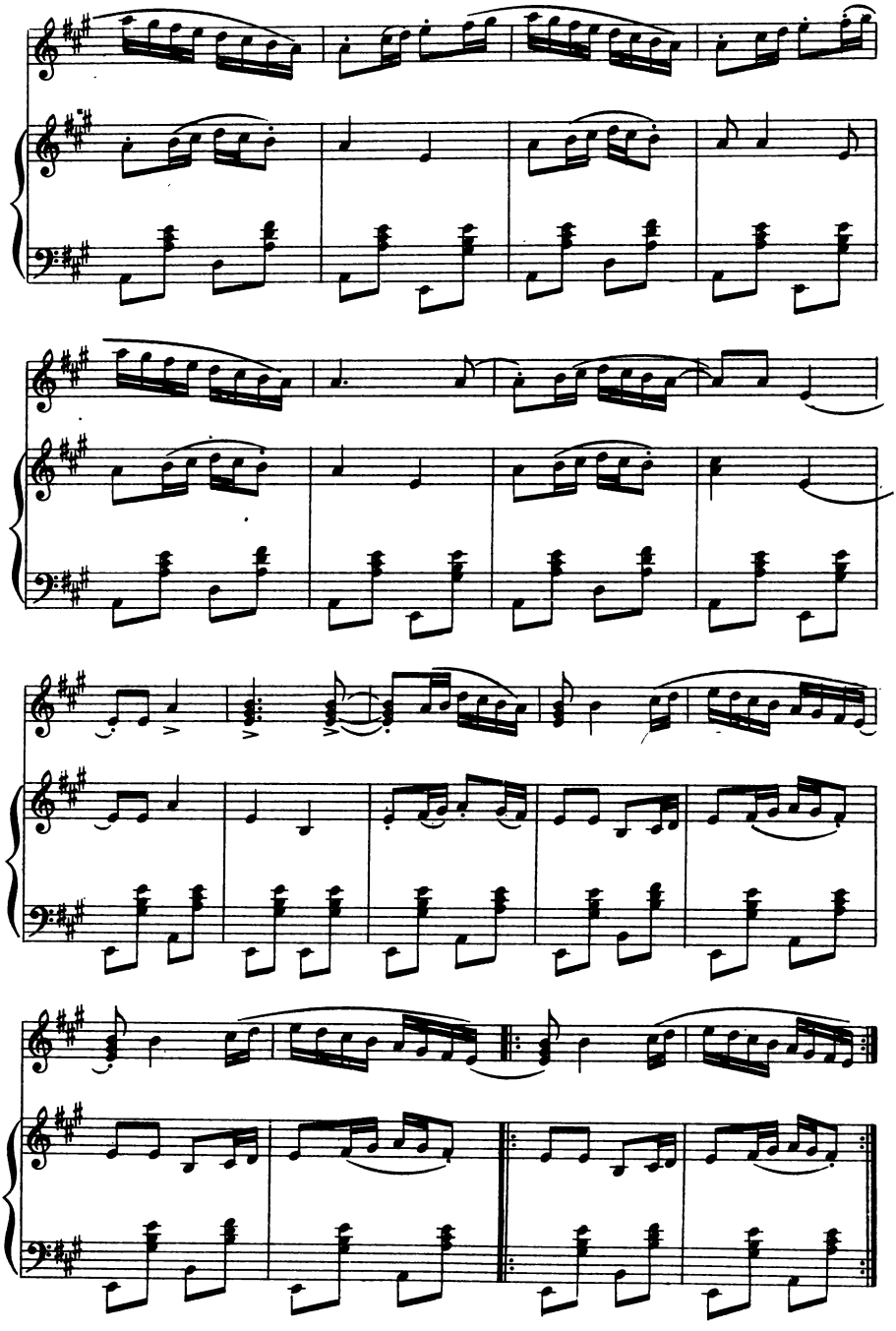


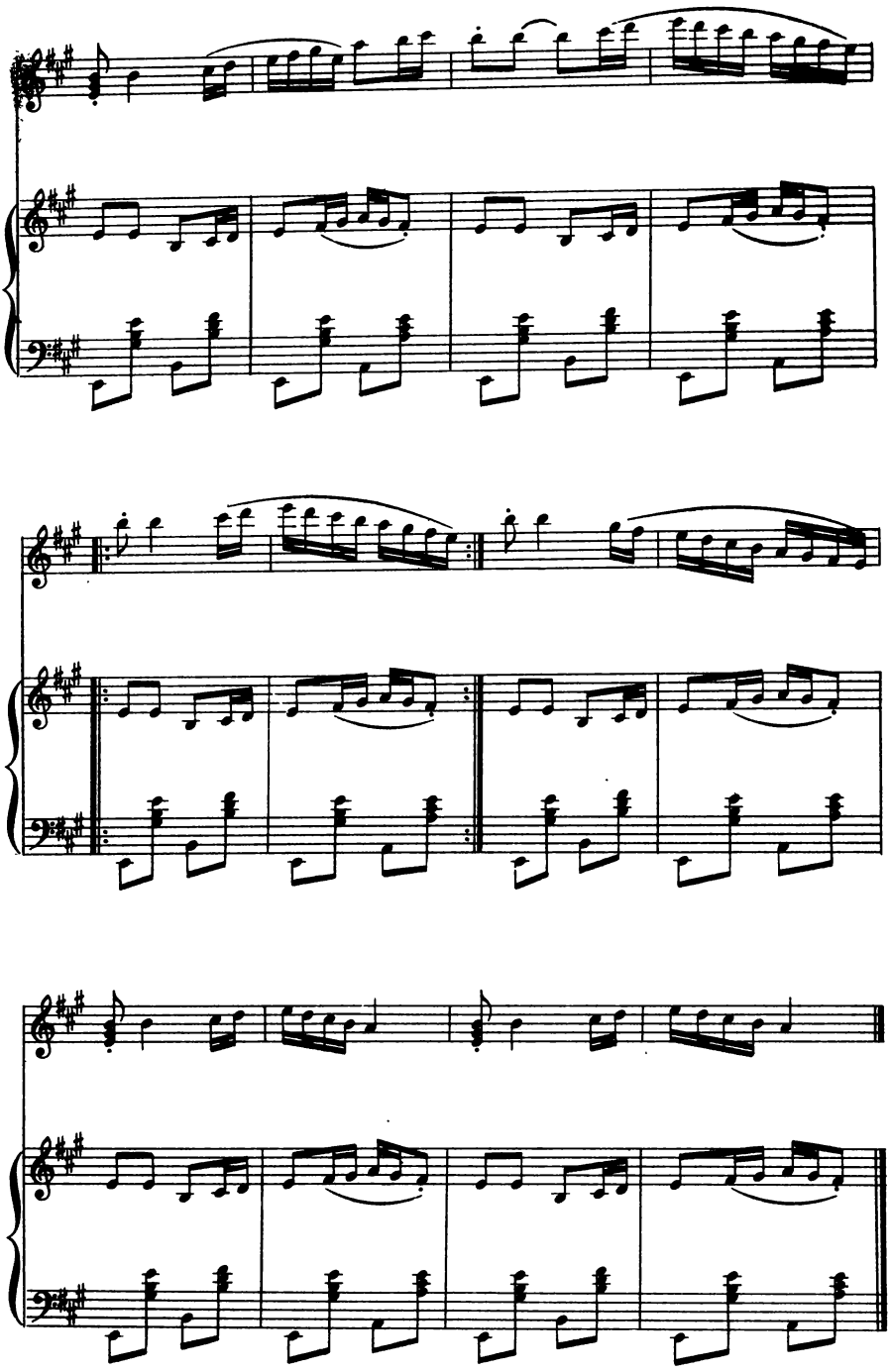


67. БАРЫНЯ

Дуэт гармонистов



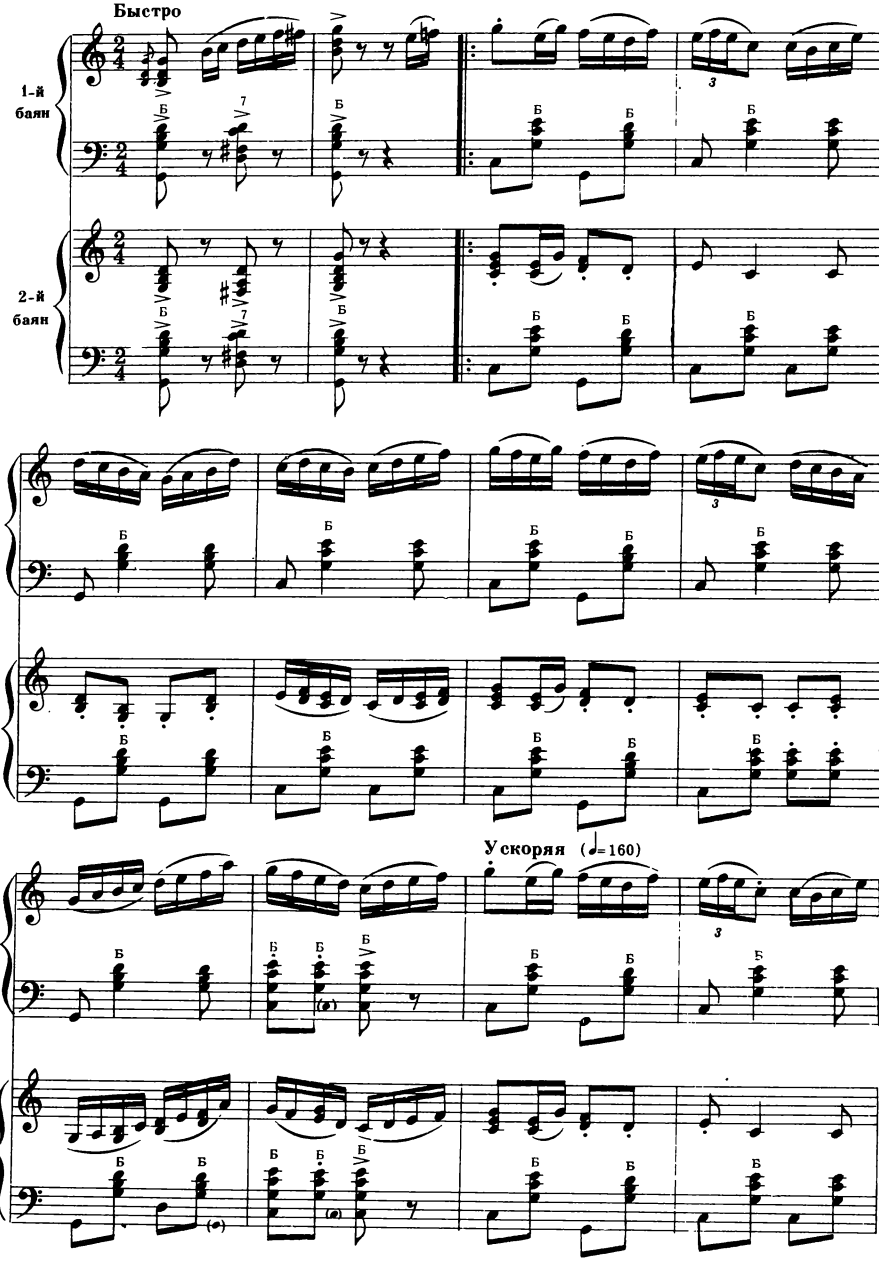


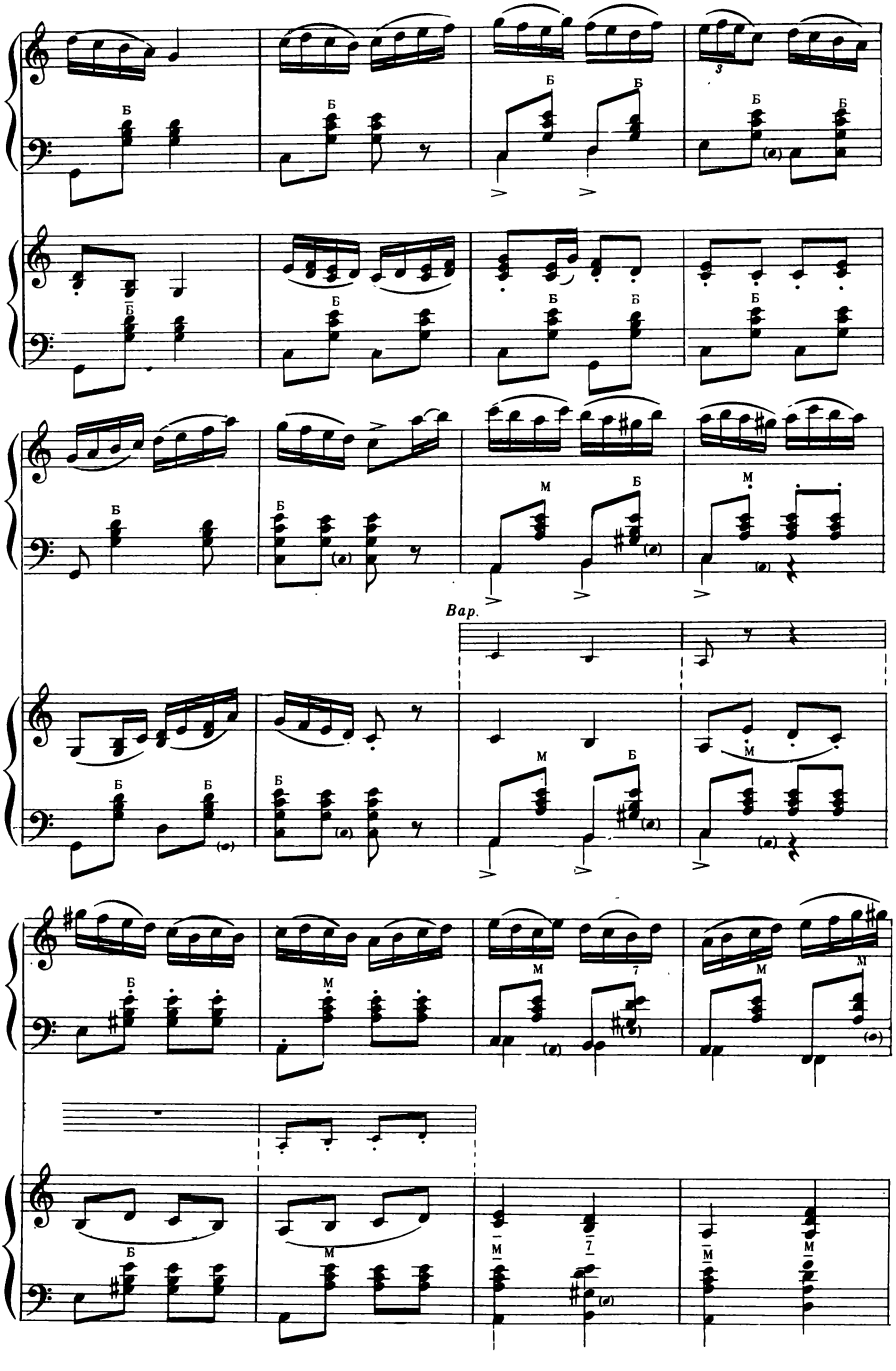


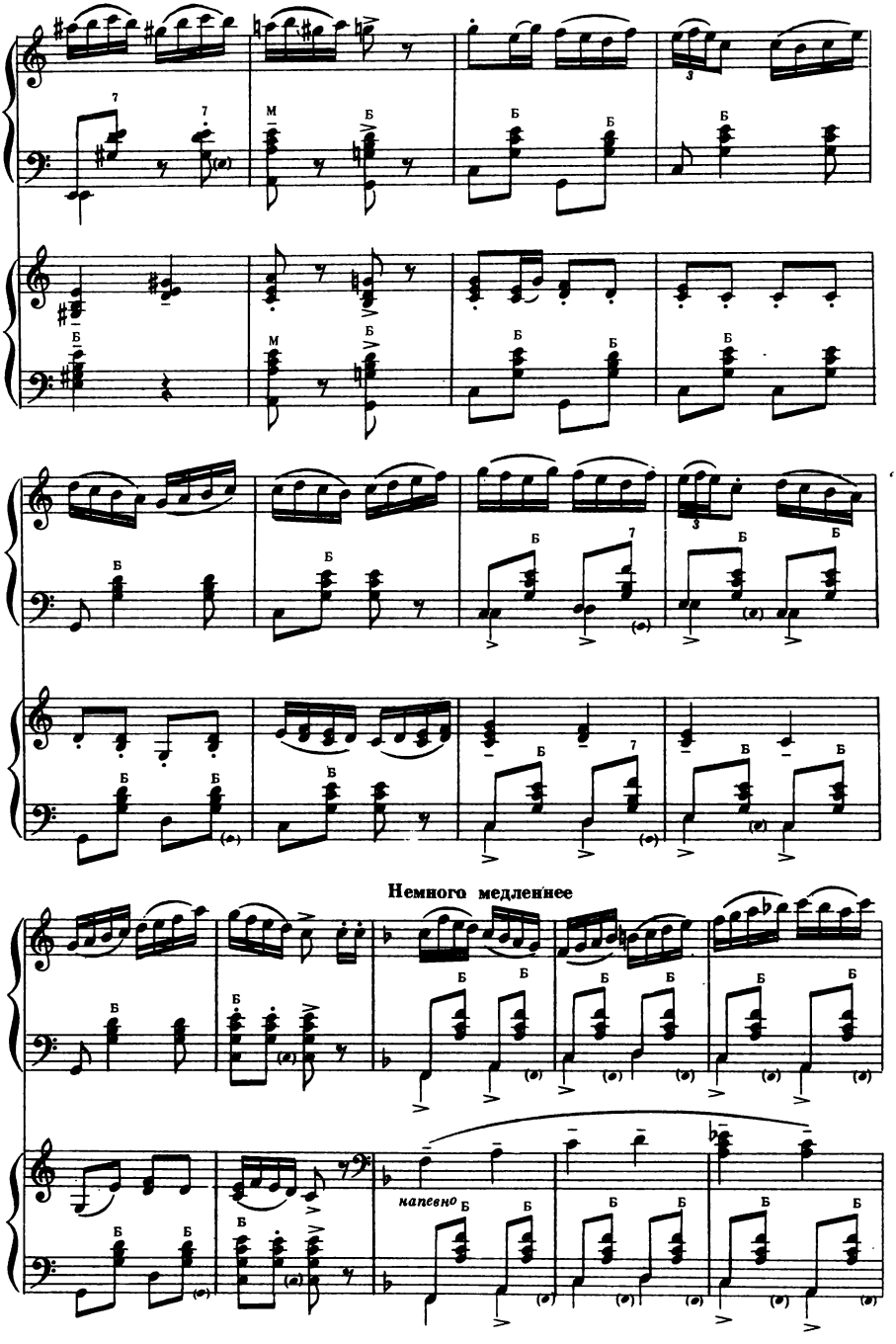
68. КОЛХОЗНАЯ ПОЛЬКА

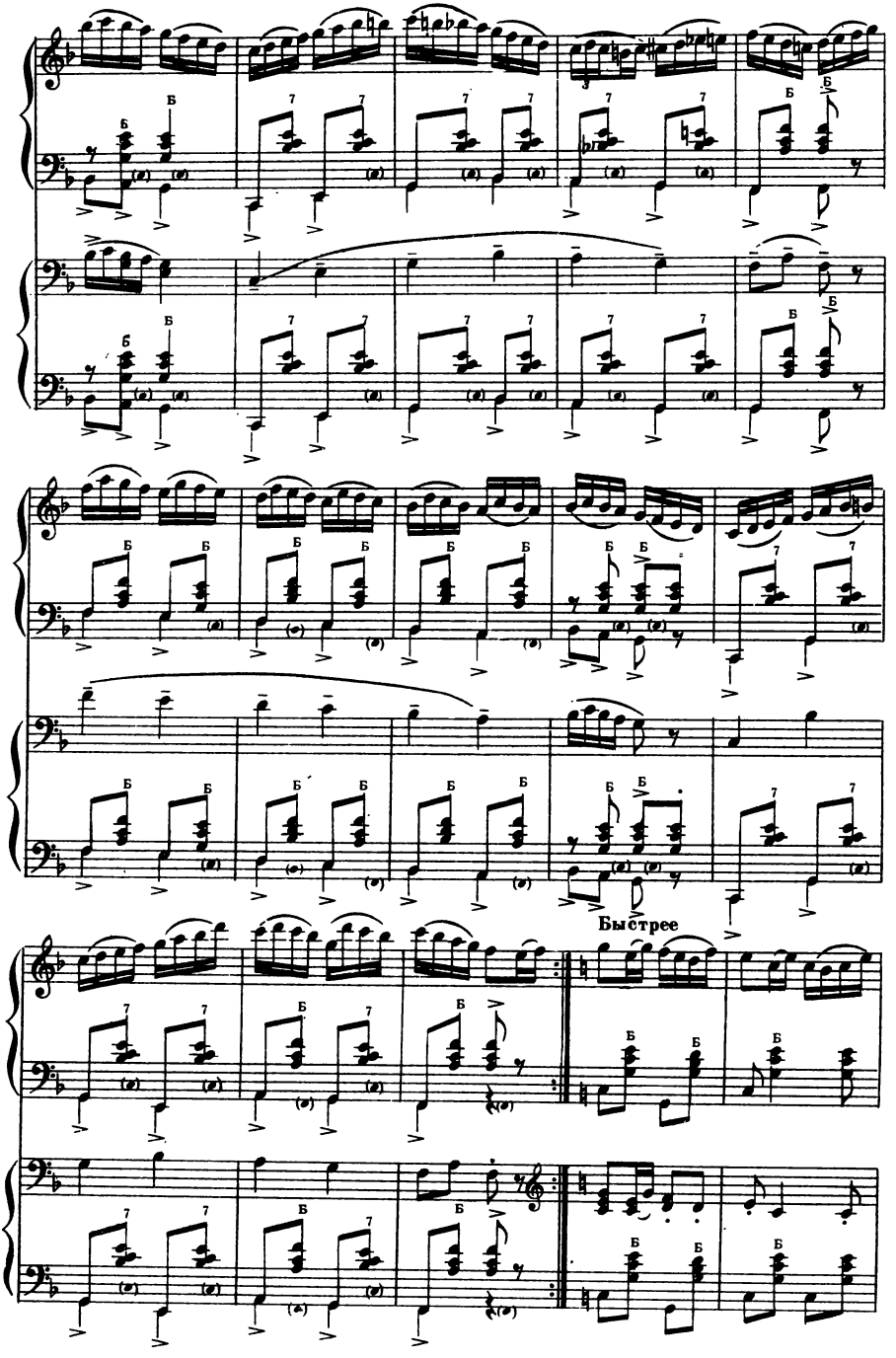
«КУБАНКА»

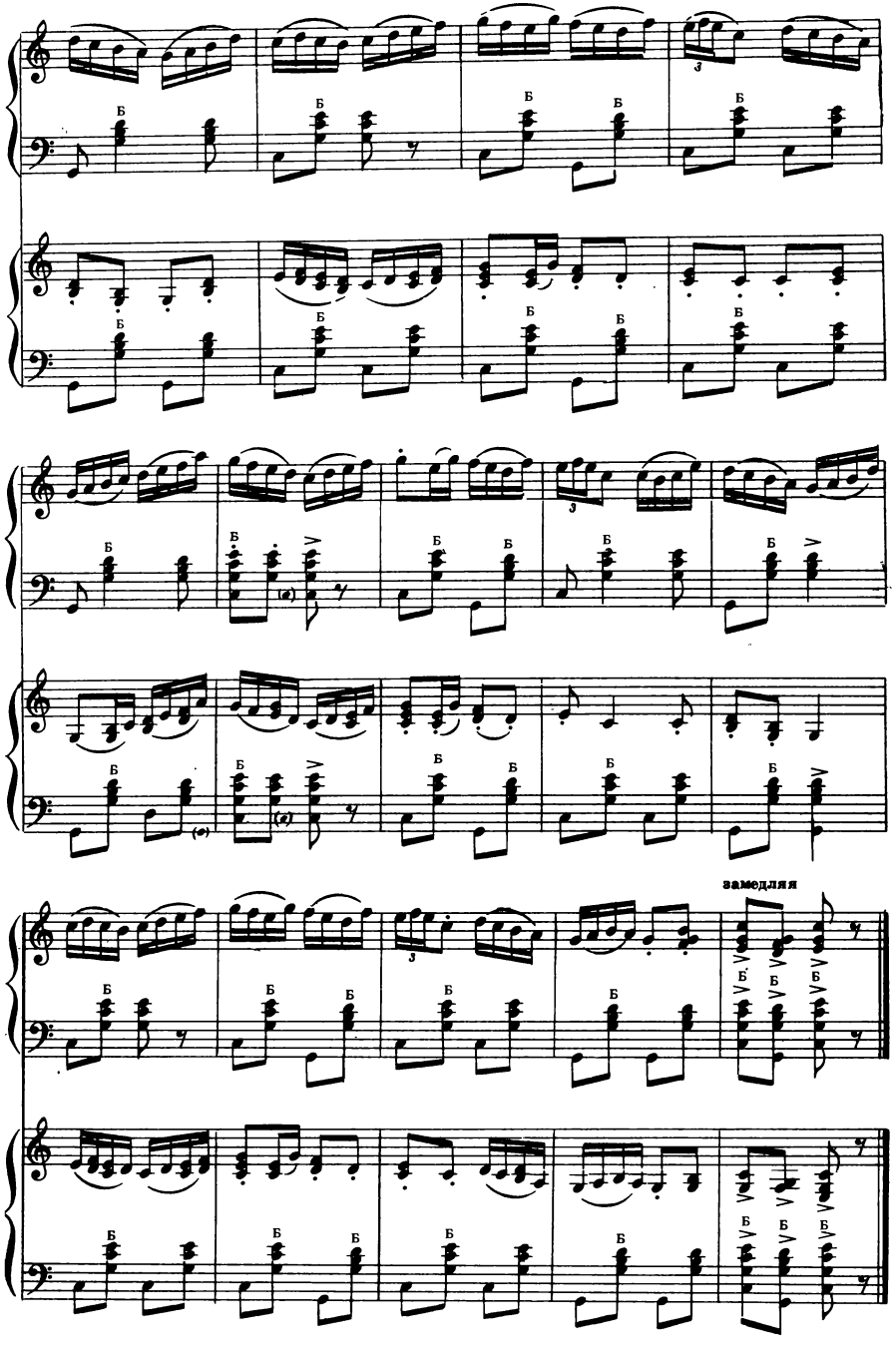
Дуэт баянистов




Вар.


Немного медленнее
напевно


Быстрее


замедляя

ПРИМЕЧАНИЯ

СОЛЬНЫЕ ПЕСЕННЫЕ НАИГРЫШИ

1. **Семеновна.** Зап. от И. Забелина. С. Б. Рагозино Краснохолмского р-на Калининской обл., в 1957 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка»)*.
2. **По деревне.** Овсяниковская. Зап. от И. Лебедева. С. Б. Овсяниково Весьегонского р-на Калининской обл., в 1957 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка»)*.
3. **По деревне.** Калининская. Зап. от Н. Новикова. Г. Калинин, в 1956 г. (баян)*.
4. **По деревне.** Весьегонская. Зап. от П. Костина. С. Б. Овсяниково Весьегонского р-на Калининской обл., в 1957 г. (вятская однорядная гармонь).*
5. **По деревне.** Зап. от А. Журавлева. Г. Калинин, в 1956 г. (баян).*
6. **По улице.** Череповецкая. Зап. от Б. Расцветаева. Г. Весьегонск, в 1957 г. (венская двухрядная гармонь). *
7. **Страдания.** Бежецкие. Зап. от А. Катышева. Г. Калинин, в 1956 г. (баян).*
8. **Новгородская.** Зап. Н. Котиковой от А. Иванова. Островский р-н Псковской обл., в 1954 г. (псковская двухрядная гармонь).*
9. **Старинный наигрыш.** «По деревне с песенками». Зап. от В. Круглова. Г. Красный Холм Калининской обл., в 1957 г. (однорядная гармонь).*
10. **По деревне.** Старинный наигрыш. См. № 9.
11. **С песенками.** Зап. от Иванова на семинаре баянистов ОДНТ Калининской обл. Г. Калинин, в 1956 г. (баян).*
12. **Страдания.** Смоленские. Зап. от И. Никитенкова. Г. Смоленск, в 1957 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка»).*
13. **На пол.** Псковская. Зап. Н. Котиковой от П. Павлова. Дедовский р-н Псковской обл., в 1952 г. (трехрядная псковская тальянка). Нотировано М. Матвеевым.
14. **Саратовские переборы.** Зап. от М. Павлова. Г. Москва, в 1948 г. (саратовская двухрядная гармонь).*
15. **По деревне.** Лесная. См. № 11.

СОЛЬНЫЕ ПЛЯСОВЫЕ И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ НАИГРЫШИ

16. **Русского.** Весьегонская. Зап. от А. Баруздина. С. Б. Овсяниково Весьегонского р-на Калининской обл., в 1957 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка»).*

---

* Запись и нотация наигрышей Б. Смирнова отмечены звездочкой.

17. **Круг.** Кадрильный наигрыш. Зап. от И. Филатова. Г. Весьегонск, в 1957 г. (баян).*
18. **Камаринская.** Зап. от И. Никитенкова. Г. Смоленск, в 1957 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка»).*
19. **Камаринская** (фигура кадрили). Зап. от П. Королева. Г. Смоленск в 1957 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка») *.
20. **Краковяк.** Весьегонский. См. № 6.
21. **Краковяк.** Смоленский. См. № 12.
22. **Краковяк.** Вологодский. Зап. от А. Новикова. Д. Варьяново Устюжинского р-на Вологодской обл., в 1957 г. (баян).*
23. **Краковяк.** Волоколамский. Зап. от П. Тихонова. С. Судислово Шаховского р-на Московской обл., в 1956 г. (двухрядная гармонь).*
24. **Краковяк.** Починковский. См. № 12.
25. **Русского.** Смоленская. См. № 12.
26. **Русского.** Весьегонская пляска. Зап. от И. Кукушкина. Д. Мышкино Весьегонского р-на Калининской обл., в 1957 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка»).*
27. **Русского.** Старинная пляска. См. № 9.
28. **Русского простого.** См. № 6.
29. **Русский перепляс.** Зап. от М. Образцова. С. Б. Овсяниково Весьегонского р-на Калининской обл., в 1957 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка»).*
30. **Рыбинская матаня.** Сормовская пляска. См. № 6.
31. **Череповецкая плясовая.** См. № 4.
32. **Я на горку шла.** См. № 4.
33. **Товарочка.** См. № 29.
34. **Русско-славянский.** Зап. от С. Ланцова. С. Покровское Волоколамского р-на, Московской обл., в 1956 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка»).*
35. **Плясовая.** Псковская. Зап. Н. Котиковой от А. Алексеева. Лядский р-н Псковской обл., в 1954 г. (немецкая трехрядная гармонь).
36. **Сербияночка.** Зап. от А. Копыльцова. Д. Варьяново Устюжинского р-на Вологодской обл., в 1957 г. (баян).*
37. **Вальс.** См. № 23.
38. **Кесовогорская кадриль.** Зап. от В. Локалова. Г. Калинин, в 1956 г. (баян).*
39. **Краснохолмская кадриль.** Зап. от В. Круглова. Г. Красный Холм Калининской обл., в 1957 г. (немецкая трехрядная гармонь).*
40. **Новоторжская кадриль.** «Колун». Зап. от Н. Цветкова. С. Никольское Новоторжского р-на Калининской обл., в 1956 г. (немецкая трехрядная гармонь). *
41. **Ярославская кадриль** (фигура 1-я). Зап. от А. Бойцова. С. Б. Рагозино Краснохолмского р-на Калининской обл., в 1957 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка»).*
42. **Ярославская кадриль** (фигура 4-я). См. № 41.
43. **Карельская пляска.** Зап. от В. Румянцева. Д. Мышкино Весьегонского р-на Калининской обл., в 1957 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка»).*
44. **Костромская кадриль** (фигура 1-я). См. № 43.
45. **Костромская кадриль** (фигура 2-я). См. № 43.
46. **Смех.** Полька. См. № 19.
47. **Полька.** Зубцовская. Зап. от Б. Русакова. Г. Зубцов Калининской обл., в 1957 г. (двухрядная диатоническая гармонь — «хромка»).*
48. **Полька** (фигура смоленской кадрили). См. № 19.
49. **Бежецкая кадриль.** См. № 7.
50. **Переход** (фигура «Бежецкой кадрили»). См. № 7.

---

* Запись и нотация наигрышей Б. Смирнова отмечены звездочкой.

ПЕСЕННО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

51. **Ах, дорогой мой.** Зап. напева от хора молодежи Усть-Цылемского р-на Коми АССР. Зап. слов В. Власовой и В. Кагузалова от А. Бобрецовой в 1955 г. Нотировано Ф. Соколовым.
52. **Пой, гармошка...** Сербияночка. Зап. Б. Добровольского от В. Маркова. С. Красное Поселение Елховского р-на Куйбышевской обл., в 1954 г. Нотировано Ф. Соколовым.
53. **Ах ты, яблонька.** Зап. Ф. Соколова от А. Куприянова и хора. С. Новодевичье Новодевичьевского р-на Куйбышевской обл., в 1954 г. Нотировано Ф. Соколовым.
54. **Плясовые припевки.** Череповецкие. Зап. З. Эвальд от колхозного хора Белозерского р-на Вологодской обл. Нотировано Е. Гиппиусом (М. «Русские частушки». Составитель Н. Котикова. Музгиз, 1956, стр. 307).
55. **Частушки «под барыню».** Зап. от Н. Рябовой и М. Образцова (гармонь). С. Б. Овсяниково Весьегонского р-на Калининской обл., в 1957 г.*
56. **Сколько раз я зарекалась.** Угаровские переборы. См. № 52.
57. **Сыграй, Ваня.** Угаровские переборы. Зап. Б. Добровольского от Мартынова и двух девушек. С. Покровское Утеевского р-на Куйбышевской обл., в 1953 г. Переборы М. Угарова. Нотировано Ф. Соколовым.
58. **По деревне.** Московская. Зап. от П. Тихонова. С. Судислово Шаховского р-на Московской обл., в 1956 г.*.
59. **По деревне.** Калининские частушки. См. № 55.
60. **Ты играй, играй, гармонь.** Зап. от Н. Артюшина (гармонь), В. Птицина и П. Шупичева на фонограф в 1937 г. С. Никольский Торжок Кирилловского р-на Вологодской обл. Нотировано Ф. Рубцовым (См. «Народные песни Вологодской области». Музгиз, 1938).
61. **Светит месяц.** Зап. от бр. Н. и М. Цветковых. С. Никольское Новоторжского р-на Калининской обл., в 1956 г. (немецкая трехрядная гармонь). (Слова см. «Русские народные песни». Т. II. ПУРККА. Госвоениздат, 1936, стр. 66).*
62. **У меня платочек алый.** Под драку (старинная псковская). Зап. Н. Котиковой от И. Фименкова в Ашевском р-не Псковской обл., в 1954 г. Нотировано М. Матвеевым.
63. **Калининские частушки.** Зап. А. Аверкина от Е. Чегина в воинской части (См. «Русские частушки». Составитель Н. Котикова, Музгиз, 1956, стр. 219).**

АНСАМБЛИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ

64. **По деревне.** См. № 55.
65. **Семеновна** (дуэт гармонистов). Зап. от братьев Е. и А. Александровых. С. Б. Рагозино Краснохолмского р-на Калининской обл., в 1957 г. (две двухрядные диатонические гармони — «хромки»).*
66. **Соловушка** (дуэт гармонистов). Зап. от А. Бойцова и А. Александрова. С. Б. Рагозино Краснохолмского р-на Калининской обл., в 1957 (две двухрядные диатонические гармоники-«хромки»).*
67. **Барыня** (дуэт гармонистов). Зап. от А. Бойцова и И. Забелина. С. Б. Рогозино Краснохолмского р-на Калининской обл., 1957 г. (две двухрядные диатонические гармони — «хромки»).*
68. **Кубанка.** Колхозная полька (дуэт баянистов). Зап. от бр. Г. и Д. Коваль из колхоза «Красный хутор» Краснодарского края, в 1948 г. (См. «Русские песни». Госкультпросветиздат, 1949).*

---

* Запись и нотация наигрышей Б. Смирнова отмечены звездочкой.

** По сообщению автора записи и нотирования А. Аверкина, первые 8 тактов баянного аккомпанемента изменены в соответствии с характером вступительного наигрыша.

СПИСОК ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

1. АЛЕКСАНДРОВ А. А.— с. Б. Рагозино Краснохолмского р-на Калининской обл., 1934 года рожд.

2. АЛЕКСАНДРОВ Е. А.— с. Б. Рагозино Краснохолмского р-на Калининской обл., 1942 года рожд.

3. АЛЕКСЕЕВ А. — Лядский р-н Псковской обл., 1884 года рожд.

4. АРТЮШИН Н. П. — с. Никольский Торжок Кирилловского р-на Вологодской обл.

5. БАРУЗДИНА А. И. — д. Сухолжино Весьегонского р-на Калининской обл.

6. БОЙЦОВ А. А. — с. Б. Рагозино Краснохолмского р-на Калининской обл., 1925 года рожд.

7. ЖУРАВЛЕВ А. — г. Калинин, 1934 года рожд.

8. ЗАБЕЛИН И. И. — с. Б. Рагозино Краснохолмского р-на Калининской обл., 1941 года рожд.

9. ИВАНОВ — Лесной р-н Калининской обл., 1931 года рожд.

10. ИВАНОВ А. И. — Островский р-н Псковской обл., 1884 года рожд.

11. КАТЫШЕВ А. А. — с. Заречье Бежецкого р-на Калининской обл., 1930 года рожд.

12. КОВАЛЬ Г. и Д. (братья) — баянисты колхоза «Красный Хутор» Краснодарского края.

13. КОПЫЛЬЦОВ А. В. — д. Славунево Устюжинского р-на Вологодской обл., 1922 года рожд.

14. КОРОЛЕВ П. И. — пригородный колхоз г. Смоленска, 1903 года рожд.

15. КОСТИН П. В. — с. Б. Овсяниково Весьегонского р-на Калининской обл., 1882 года рожд.

16. КРУГЛОВ В. И. — г. Краснохолмск Калининской обл., 1912 года рожд.

17. КУКУШКИН И. А. — д. Мышкино Весьегонского р-на Калининской обл., 1935 года рожд.

18. ЛАНЦОВ С. Д. — с. Покровское Волоколамского р-на Московской обл., 1908 года рожд.

19. ЛЕБЕДЕВ И. Ф. — с. Б. Овсяниково Весьегонского р-на Калининской обл., 1919 года рожд.

20. ЛОКАЛОВ В. В. — г. Калинин, 1938 года рожд.

21. НИКИТЕНКОВ И. Т. — гор. Смоленск, 1929 года рожд.

22. НИКИТИНСКИЙ В. М. — г. Вельск Архангельской обл., 1903 года рожд.

23. НОВИКОВ А. Н. — д. Варьяново Устюжинского р-на Вологодской обл., 1922 года рожд.

24. НОВИКОВ Н. И. — с. Сысоево Азановского с/с Калининской обл.

25. ОБРАЗЦОВ М. С. — д. Сухолжино Весьегонского р-на Калининской обл., 1928 года рожд.

26. ПАВЛОВ М. — г. Москва.

27. ПАВЛОВ П. А. — колхоз «Красная заря» Дедовского р-на Псковской обл., 1904 года рожд.

28. РАСЦВЕТАЕВ Б. А. — г. Весьегонск Калининской обл., 1906 года рожд.

29. РУМЯНЦЕВ В. В. — д. Мышкино Весьегонского р-на Калининской обл., 1930 года рожд.

30. РУСАКОВ Б. — г. Зубцов Калининской обл., 1935 года рожд.

31. ТИХОНОВ П. И. — с. Судислово Шаховского р-на Московской обл., 1936 года рожд.

32. ФИЛАТОВ И. — г. Весьегонск, 1941 года рожд.

33. ФИМЕНКОВ И. — Ашевский р-н Псковской обл.

34. ЦВЕТКОВ Н. Д. — с. Никольское Новоторжского р-на Калининской обл., 1922 года рожд.

35. ЧЕЧИН Е. — военнослужащий Калининской обл.

БИБЛИОГРАФИЯ

В. И. Ленин. Развитие капитализма в России. Собрание сочинений. Т. 3, стр. 371—378.

А. Новосельский. Книга о гармонике. Изд. Наркомата местной промышленности РСФСР, 1936.

О гармонике. Сборник работ Комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоник. Труды Государственного Института Музыкальной Науки. М., изд. ГИМНа, 1928.

Гармоника. Б. С. Э., 2-е изд., т. 10.

Е. В. Гиппиус. Интонационные элементы русской частушки. «Советский фольклор», № 4—5, 1936.

И. Г. Благодатов. Русская гармоника. Музгиз, Л., 1960.

И. Г. Благодатов. История гармоники в России. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук. Рукопись. Ленинград, 1950.

Народные песни Вологодской области. Под редакцией Е. Гиппиуса и З. Эвальд. Изд. Академии Наук СССР, 1938.

Б. В. Асафьев. О русской песенности. Избранные статьи. Вып. II, Музгиз, 1952, стр. 3.

Б. В. Асафьев. Композиторы, поспешите. «Советская музыка», № 2, 1945.

Б. В. Асафьев. Композитор — имя ему народ. Избранные статьи. Вып. II. Музгиз, 1952, стр. 41.

А. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. Л., Лениздат, 1949.

Г. И. Успенский. Новые народные стишки. Собрание сочинений. Т. III, изд. Маркса, 1907.

В. И. Симаков. Деревенские песни и частушки. Ярославль, 1913.

В. А. Цуккерман. Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке. Музгиз, 1957.

А. А. Виноградов. Частушка — эхо. Главнейшие мотивы местных частушек. Изд. Весьегонского Советского музея, 1924.

Д. К. Зеленин. Черты современного народного быта по частушкам. «Русские ведомости», № 8, 1903.

Волжские частушки. Куйбышевское книжное издательство, 1955.

Тальянка. Сборник частушек вятской мелодии, под редакцией Адаева. Вятка, газ. «Юный пахарь», 1927.

А. Рождественский. История возникновения и развития гармоники. «Музыка и Революция», № 12, 1928.

В. И. Степанов. Современные народные собрания, игры, танцы и песни (частушки и др.) в деревне. «Этнографическое обозрение», № 1—2, 1907.

В. В. Зернов. Заочные уроки игры на гитаре, на балалайке и гармонике. М., 1924.

Русские частушки. Составитель Н. Котикова. Музгиз, 1956.

И. Хребес. Современные крестьянские песни с приложением типовых напевов. Госиздат, М. — Л., 1929.

Л. Труфанов. Ритмика и метрика частушек. «Красный журнал для всех», № 7—8, 1923.

П. И. Соболев. К вопросу о ритмо-метрической структуре частушек. «Художественный фольклор», № 2—3, 1927.

Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк. Авторизованный перевод с китайского под редакцией и с дополнениями И. З. Алендера. Музгиз, 1958.

Б. Смирнов. Искусство владимирских рожечников. М., «Советский композитор», 1959.

Б. Смирнов. Русские гармонисты. О традициях русского народного инструментализма. «Советская музыка», № 1, 1959, стр. 89.

И. Благовещенский. Старое и новое в народном инструментализме. «Советская музыка», № 3, 1959, стр. 97.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ НАИГРЫШЕЙ

«А у меня платочек алый». «Под драку», № 62 . . . 138
«Ах, дорогой мой», № 51 121
«Ах, ты яблонька», № 53 124
Барыня. Дуэт гармонистов, № 67 153
Бежецкая кадриль, № 49 116
Вальс, № 37 106
Калининские частушки, № 63 140
Камаринская, № 18 82
Камаринская. Фигура кадрили, № 19 84
Карельская пляска, № 43 111
Кесовогорская кадриль, № 38 106
Кубанка. Дуэт баянистов, № 68 156
Костромская кадриль. Фигура 1-я, № 44 112
Костромская кадриль. Фигура 2-я, № 45 113
Краковяк. Весьегонский, № 20 85
Краковяк. Вологодский, № 22 87
Краковяк. Волоколамский, № 23 88
Краковяк. Починковский, № 24 89
Краковяк. Смоленский, № 21 87
Краснохолмская кадриль, № 39 107
Круг. Кадрильный наигрыш, № 17 81
«На пол». Псковская, № 13 70
Новгородская, № 8 62
Новоторжская кадриль. «Колун», № 40 108
Переход. Фигура «Бежецкой кадрили», № 50 . . . 117
Плясовая. Псковская, № 35 104
Плясовые припевки. Череповецкие, № 54 125
«Пой, гармошка». Сербияночка, № 52 123
Полька. «Смех», № 46 114
Полька. Зубцовская, № 47 115
Полька. Фигура «Смоленской кадрили», № 48 115
«По деревне». Весьегонская, № 4 58
«По деревне». Калининская, № 3 56
«По деревне». Калининские частушки, № 59 132
«По деревне». Лесная, № 15 74
«По деревне». Старинный наигрыш, № 10 65
«По деревне», № 64 145
«По деревне». Московская, № 58 131
«По деревне». Овсяниковская, № 2 54
«По деревне», № 5 58
«По улице». Череповецкая, № 6 59

Русский перепляс, № 29 97
Русско-славянский, № 34 104
Русского. Весьегонская, № 16 79
Русского. Весьегонская пляска, № 26 92
Русского простого, № 28 96
Русского. Смоленская, № 25 90
Русского. Старинная пляска, № 27 93
Рыбинская матаня. Сормовская пляска, № 30 . . . 99
Саратовские переборы, № 14 72
«Светит месяц», № 61 136
Семеновна (сольный наигрыш), № 1 51
Семеновна. Дуэт гармонистов, № 65 148
Сербияночка, № 36 105
«Сколько раз я зарекалась». Угаровские переборы, № 56 . . 128
Соломушка. Дуэт гармонистов, № 66 151
«С песенками», № 11 67
Старинный наигрыш. По деревне с песенками, № 9 . . . 64
Страдания. Бежецкие, № 7 61
Страдания. Смоленские, № 12 68
«Сыграй, Ваня». Угаровские переборы, № 57 129
Товарочка, № 33 107
«Ты играй, играй, гармонь», № 60 134
Череповецкая плясовая, № 31 101
Частушки «под барыню», № 55 126
«Я на горку шла», № 32 102
Ярославская кадриль. Фигура 1-я, № 41 109
Ярославская кадриль. Фигура 4-я, № 42 110

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 3
Введение 5

СОЛЬНЫЕ ПЕСЕННЫЕ НАИГРЫШИ

1. Семеновна 51
2. «По деревне» 54
3. «По деревне» 56
4. «По деревне» 58
5. «По деревне» 58
6. «По улице» 59
7. Страдания 61
8. Новогородская 62
9. Старинный наигрыш 64
10. «По деревне» 65
11. «С песенками» 67
12. Страдания 68
13. «На пол» 70
14. Саратовские переборы 72
15. «По деревне» 74

СОЛЬНЫЕ ПЛЯСОВЫЕ И ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ НАИГРЫШИ

16. Русского 79
17. Круг 81
18. Камаринская 82
19. Камаринская 84
20. Краковяк 85
21. Краковяк 87
22. Краковяк 87
23. Краковяк 88
24. Краковяк 89
25. Русского 90
26. Русского 92
27. Русского 93
28. Русского простого 96
29. Русский перепляс 97
30. Рыбинская матаня 99

31. Череповецкая плясовая 101
32. «Я на горку шла» 102
33. Товарочка 102
34. Русско-славянский 104
35. Плясовая 104
36. Сербияночка 105
37. Вальс 106
38. Кесовогорская кадриль 106
39. Краснохолмская кадриль 107
40. Новоторжская кадриль 108
41. Ярославская кадриль 109
42. Ярославская кадриль 110
43. Карельская пляска 111
44. Костромская кадриль 112
45. Костромская кадриль 113
46. Полька 114
47. Полька 115
48. Полька 115
49. Бежецкая кадриль 116
50. Переход 117

ПЕСЕННО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

51. «Ах, дорогой мой» 121
52. «Пой, гармошка» 123
53. «Ах, ты яблонька» 124
54. Плясовые припевки 125
55. Частушки «под барыню» 126
56. «Сколько раз я зарекалась» 128
57. «Сыграй, Ваня» 129
58. «По деревне» 131
59. «По деревне» 132
60. «Ты играй, играй, гармонь» 134
61. «Светит месяц» 136
62. «А у меня платочек алый» 138
63. Калининские частушки 140

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ

64. «По деревне» 145
65. Семеновна 148
66. Соломушка 151
67. Барыня 153
68. Кубанка 156
Примечания 161
Список исполнителей 164
Библиография 166
Алфавитный указатель 168

СМИРНОВ БОРИС ФЕДОРОВИЧ

ИСКУССТВО СЕЛЬСКИХ ГАРМОНИСТОВ

Редактор Л. Лебединский
Художник И. Ветлугин
Технический редактор Т. Ганешина

Подп. к печ. 9/X-61 г. А 8433
Форм. бумаги 60×92/16
Печ. л. («физич.») 10,75
Тираж 1820 экз. Изд. № 1022
Цена 1 р. 01 к.+15 к. переплет
Всесоюзное издательство
«Советский композитор», Москва, В-35,
Софийская набережная, 30.
Заказ типографии 2352

Московская типография издательства
«Советский композитор», Москва, Ж-88,
1-й Южнопортовый проезд, 17.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
8	2 сверху	и инструментальной	инструментальной
После 16	Вклейка	Каменской	Калининской
22	16 сверху	со звуком	со звучанием
36	21 сверху	разработанных	разработанная